வையை

மலர் : ஐந்து

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல்துறையின் சார்பில் நடைபெறும் வியாழவட்டக் கருத்தரங்கில் படிக்கப்பெற்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் தொகுப்பு.

பதிப்பாசிரியர்

டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், எம்.ஏ., எம்.லிட்., பி.எச்.டி.,
தமிழியல்துறைத் தலைவர், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

T 5983

பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்
பல்கலை நகர், மதுரை-625021

T.5983

வையை

மலர் : ஐந்து

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல்துறையின் சார்பில் நடைபெறும் வியாழவட்டக் கருத்தரங்கில் படிக்கப்பெற்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் தொகுப்பு.

பதிப்பாசிரியர்

டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், எம்.ஏ., எம்.லிட்., பி.எச்.டி.,

தமிழியல்துறைத் தலைவர், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

பதிப்புத்துறை

மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்

பல்கலை நகர், மதுரை-625 021

ரூ 15

வையை : மலர் ஐந்து

பதிப்பு வரிசை எண் : 44

மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல்துறை வெளியீடு : 26

முதற்பதிப்பு : 1980

உரிமை பதிவு

கட்டுரைகளில் கூறப்படும் கருத்துக்கள் கட்டுரையாளர்களுடையன. அவை பதிப்பாசிரியரையோ, தமிழியல்துறையினையோ, பல்கலைக்கழகத்தையோ சாரா.

கிடைக்குமிடம்:

மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக மத்திய கூட்டுறவு அங்காடி
பல்கலைநகர் : : மதுரை 625 021

அச்சிட்டோர்: ம. கா. ப. கூ. அச்சகம், பல்கலை நகர், மதுரை-625 021

Dr. M. SHANMUGAM PILLAI, *B Sc., M.A., M.Litt. Ph.D.*
Professor and Head of the Department of Tamil Studies
Madurai Kamaraj University Palkalai Nagar
MADURAI-625 021 Tamil Nadu,
INDIA

பதிப்புரை

தமிழ் பாடும் புனல் வையை வலம் வரும் மதுரை நகரில், தமிழ்ப் பொருள் காண விழைவோர் வியாழன்தோறும் ஒருங்குகூடித் தெளிந்தளிக்கும் கருத்துரைகள் தமிழ் வையையாக வெளிவரு-கின்றன. இவ்வகையில் வெளிவரும் இது ஐந்தாவது வையை-யாகும். இதனுள் இடம்பெறுகின்ற கட்டுரைகள் அனைத்தும் 1975-1976ஆம் ஆண்டின் முதற் பருவத்தில் நடைபெற்ற வியாழ-வட்டக் கருத்தரங்குகளில் படித்தளித்து விளக்கம் பெற்றவை. ஐந்தாவது வையை தாமதமாக வெளிவருகிறதெனினும் ஐந்தாவது உலகத் தமிழ் மாநாடு மதுரை நகரில் நடக்கவிருக்கும் இக்கல்வி-யாண்டின் தொடக்கத்தில் வெளிவருவது மகிழ்ச்சிக்குரியதாகும்.

இவ்வையையில் இடம்பெறும் கட்டுரைகள் இப்பல்கலைக்கழகத் தமிழியல் துறை ஆசிரியர்கள், ஆராய்ச்சி மாணவர்கள் ஆகியோரின் ஆராய்ச்சி எண்ணத்திலும், ஆழமான சிந்தனை உணர்விலும், அரிய முயற்சியிலும் பிறந்தவை. 'தமிழுக்குத் தொண்டு செய்வாய் துறைதோறும் துறைதோறும் துடித்தெழுந்தே' என்ற கவிஞரின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்றிக்கொண்டிருக்கும் வகையில் இத் தொகுப்பில் உள்ள கட்டுரைகள் விரிந்து பரந்து, இலக்கணம், மொழியியல், இலக்கியம், நாட்டுப்புறவியல் என்ற பலதுறைப் புதிய செய்திகளை ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்துடன் வெளியிடு-கின்றன. இவற்றை வழங்கியிருப்போர் அனைவருக்கும் நன்றி. இவ்வையை அச்சேறும்போது துணைநின்ற டாக்டர் சி. கனகசபாபதி, டாக்டர் மு. மணிவேல், பா.அ.ம. மணிமாறன், சு. மகாலட்சுமி ஆகியோர்க்கும், அச்சேற்றிய மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகக் கூட்டுறவு அச்சகத்தார்க்கும் நன்றி

வையை பெருகிவர ஒல்லும் வகையெல்லாம் உறுதுணையாய் இருக்கும் துணைவேந்தர் டாக்டர் வ. சுப. மாணிக்கனார் அவர்-களுக்கு நன்றி தெரிவிக்கிறேன். புனல் வையை வற்றினும் இத் தமிழ் வையை வற்றாது பெருகி வந்துகொண்டே இருக்கும்.

முத்துச்சண்முகன்
25—6—1980

வைகை—ஐந்தாவது மலர்

கட்டுரையாளர்கள்

மோ. இசரயேல்

தி. நடராசன்

இரா. கோதண்டராமன்

இ. முத்தையா

சி. கனகசபாபதி

பீ. மு. அஜ்மல்கான்

ஜெ. நீதிவாணன்

அ. பிச்சை

இராம. பெரியகருப்பன்

மா. நவநீதகிருட்டினன்

அ. சீநிவாசன்

கோ. விஜயவேணுகோபால்

தே. ஆண்டியப்பன்

மு. மணிவேல்

சுப. சேதுப்பிள்ளை

சு. வேங்கடராமன்

இரா. ராதாகிருஷ்ணன்

இரா. மோகன்

மு. இராமசுவாமி

வி. சரசுவதி வேணுகோபால்

பொருளடக்கம்

1. இலக்கணமும் மொழியியலும்

1. 1 அமைப்பிலக்கணம்

பக்கம்

1. மோ. இசரயேல்
இடைச்சொல் ஓர் ஆய்வு 1

2. தி. நடராசன்
சங்க இலக்கியத்தில் வினையெச்சங்கள் 20

1.2 மாற்றிலக்கணம்

3. இரா. கோதண்டராமன்
பெயரெஞ்சு கிளவிகள் ஒரு புதிய பார்வை 55

1.3 வட்டார வழக்கியல்

4. இ. முத்தையா
சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் வட்டார வழக்கு 91

1.4 சமுதாய மொழியியல்

5. சி. கனகசபாபதி
காமத்துப்பாலில் கூற்றுகளும் மூவிடப் பெயர்களும் 101

6. பீ. மு. அஜ்மல்கான்
கள்ளர் சமூகமும் சமுதாய வழக்கும் 119

1.5 நடையியல்

7. ஜெ. நீதிவாணன்
நடையியற் கோட்பாடுகளும் ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளும் 137

1.6 யாப்பியல்

8. அ. பிச்சை
செய்யுளும் தளையும் 157

2. இலக்கியம்

2.1 சங்க இலக்கியம்

பக்கம்

9. இராம. பெரியகருப்பன்
சங்க இலக்கியத்தில் தலைமகன் கூற்று 173

10. மா. நவநீதகிருட்டினன்
கூத்தன் கூறும் வழி — மறு ஆய்வு 195

11. அ. சீநிவாசன்
முல்லைக்கலியில் உவமங்கள் 221

2.2 காப்பியம்

12. கோ. விஜயவேணுகோபால்
ஆய்ச்சியர் குரவை—ஓர் ஆராய்ச்சி 243

2.3 இடைக்கால இலக்கியம்

13. தே. ஆண்டியப்பன்
இரு பாவையில் ஒரு பார்வை 271

14. மு. மணிவேல்
கைக்கிளையும் உலாவும் 281

2.4 இக்கால இலக்கியம்

15. சுப. சேதுப்பிள்ளை
தமிழ் நாவலின் இரட்டைத் தலைப்புகள் 297

16. சு. வேங்கடராமன்
அகிலன் நாவல்களில் இயல் தலைப்பு 317

17. இரா. இராதாகிருஷ்ணன்
நா.பா. நாவல்களில் இலக்கியச்
செல்வாக்கு 331

18. இரா. மோகன்
ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் பெண்கள் 347

3. நாட்டுப்புறவியல்

19. மு. இராமசுவாமி
தோற்பாவை நிழற்கூத்தின் நிலை 365

20. வி. சரஸ்வதி வேணுகோபால்
நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் மருத்துவம் 379

21. Bibliography 401

1. இடைச்சொல்—ஓர் ஆய்வு

டாக்டர் மோ. இசரயேல்

தமிழில் சொல்வகை

இலக்கண நூலார் தமிழ்மொழியின் சொற்களைப் பெயர், வினை, இடை, உரி என நான்காகப் பகுத்துள்ளனர். இவற்றுள் இடைச்சொற்கும், உரிச்சொற்கும் முன்னைய இரண்டிற்கு இணையான நிலையை அவர்கள் அளித்திலர். தொல்காப்பியனார்

சொல்லெனப் படுப பெயரே வினையென்று
ஆயிரண் டென்ப அறிந்திசி னோரே (தொ. சொ. 158)

எனச் சொல் இருவகைத்து என்று வரையறுத்துக் கூறிப் பின்னர்

இடைச்சொற் கிளவியும் உரிச்சொற் கிளவியும்
அவற்றுவழி மருங்கிற் றோன்று மென்ப (தொ.சொ.159)

என்று தனியே நிறுத்திக் கூறி, பின்னையவை முன்னையவற்றின் மருங்கில் தோன்றும் என உரைத்து இருப்பது கருதத்தக்கது. நன்னூலாரும் தமிழ்ச் சொற்களை

... . பெயர்வினை
எனவிரண் டாகும் இடையுரி யடுத்து
நான்கு மாம் .... (நன். 270)

என்று பெயர் வினை இரண்டு என முடித்துக் கூறிப் பின்னர் 'இடை உரி யடுத்து' என்று பிரித்துச் சுட்டிக் கூறி இருப்பதும் இவண் ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

இடைச்சொல் இயல்புகள்

இடைச்சொல் பெயர்வினைகளின் வழி 'அவற்றின் மருங்கிற்ருேன்றும்' (தொ. சொ. 159) என்று கூறப்படுவதினின்று, அது பெயர் வினைகளைச் சார்ந்து அவற்றினிடமாக வழங்கும் என்பது தெளிவு. தொல்காப்பியனுர்

இடையெனப் படுப பெயரொடும் வினையொடும்
நடைபெற் றியலும் தமக்கியல் பிலவே
(தொ சொ. 249)

என்று கூறுவதும் இக்கருத்தினை உறுதிசெய்வதோடு, இடைச்சொற்கள் தனித்து வழங்கா என்பதனையும் தெளிவுபடுத்துகின்றது. நன்னூலாரும்

... . தனித்தியல் இன்றி
பெயரினும் வினையினும் பின்முன் ஓரிடத்து
ஒன்றும் பலவும் வந்தொன்று வதிடைச்சொல்
(நன். 420)

எனக் கூறுவதில் 'தனித்தியலின்றி', 'பெயரினும் வினையினும் வந்தொன்றுவது' என்னும் தொடர்கள் தொல்காப்பியனுரின் கருத்தைப் பேணிக்காக்கின்றன.

தொல்காப்பியனுர் எச்சவியலில்,

இடைச்சொல் எல்லாம் வேற்றுமைச் சொல்லே
(தொ. சொ. 455)

என்று கூறி இருப்பதும் இடைச்சொற்களின் இயல்பை ஆய்வதில் துணையாகின்றது. இதற்கு இடைச்சொற்கள் சொல் நிலையிலும் தொடர்நிலையிலும் பொருள் வேறுபாடு செய்வன என விளக்கம் பெறுதல் பொருந்தும்.

எனவே இலக்கண நூலார் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் இடைச்சொற்களின் இயல்புகளைத் தொகுப்போம்.

1. இடைச்சொற்கள் தமக்கு இயல்பில, அதாவது அவை தனித்து வழங்குவன அல்ல.
2. அவை பெயர் வினைகளின் வழி அவற்றைச் சார்ந்த இயல்வன.
3. அவை பொருள் வேற்றுமை செய்யும் சொற்களாக வழங்குவன.

பெயர்க்காரணம்

இடைச்சொற்களின் பெயர்க்காரணத்தை ஆயின் அவற்றின் சில இயல்புகளும் புலப்படும்.

பெயர்ச்சொல் வினைச்சொல் ஆகிய சொற்களின் முன்னும் பின்னும் வருமாயினும் பெரும்பாலும் இடையில் வருதலால் இடைச்சொல் எனப் பெயர்பெற்றது என்பது சேனாவரையர் கருத்து[1]. நச்சினார்க்கினியருடைய கருத்தும் இதுவே.[2] தெய்வச்சிலையார் இது பெயரும் வினையும் இடமாக நின்று பொருள் உணர்த்துதலின் இடைச்சொல்லாயிற்று[3] என்பர். சிவஞான முனிவர் இது பெயர்ச்சொல்லுமாகாது வினைச்சொல்லுமாகாது, அவற்றின் வேறுமாகாது இடைநிகரனவாய் நிற்றலின் இடைச்சொல் என்று பெயர்பெற்றது என்று கூறுவர்[4]. தொல்காப்பியனார்

முன்னும் பின்னும் மொழியடுத்து வருதலும்
....
....
(தொ சொ. 251)

எனவும் நன்னூலார் 'பெயரினும் வினையினும் பின்முன் ஓரிடத்து' (நன். 420) எனவும் கூறுவதனை ஆய்ந்தால் இடைச்சொல் பெரும்பாலும் இடையில் வரும் என்ற காரணம் பொருந்துமாறில்லை. இடைச்சொற்கள் சொல்நிலையிலும் தொடர்நிலையிலும் சொற்களின் முன்னும், பின்னும், இடையிலும் வழங்குவன என்பது தெளிவு.

பெயர்வினைகளைச் சார்ந்து அவற்றினிடமாக நின்று பொருள் உணர்த்தலால் இடைச்சொல் என்று பெயர்பெற்றது, அது

போலியால் இடைச்சொல் என்ருயிற்று எனக் கருதுதல் பொ-ருத்தம் உடைத்து எனலாம்.

இலக்கண நூலார் தமிழ்ச்சொற்களைப் பகுத்துக் கூறுவதி-னின்று இன்னொரு காரணத்தையும் உய்த்துணரல் இயலும். இடைச்சொல் என்பது இடைத்தன்மை பெற்ற சொல் என்று விளக்கம் தரலாம். பெயரும் வினையும் முழுத்தன்மை பெற்ற சொற்கள்; தனித்து வழங்குவன; தமக்கியல்புள. ஆனல் இடைச்சொல் சொல்நிலை பெறுவதில் இடைப்பட்ட இயல்பை உடையன; அதாவது குறைநிலையுடையன; தமக்கு இயல்பில. இவ்வியல்புகளுக்கு இலக்கண நூலார் இவற்றைக் கூறும் நெ-றியும் இவற்றின் தன்மைகளும் சான்ருகின்றன. இதன் அடிப் படையிலேயே இக்கட்டுரையில் இடைச்சொற்கள் விளக்கப் பெறுகின்றன.

இடைச்சொற்கள் சொல்நிலையில் குறைத்தன்மை பெற்-றவை. எல்லாச் சொல்லும் பொருள் குறித்தனவே (தொ. சொ. 155) என்று தொல்காப்பியனர் கூறுங்கால் இடைச் சொல்லையும் அவர் பொருள் உடையதாகக் கொண்டுள்ளார். சில சாரியைகளுக்கும், அசைநிலைகளுக்கும், இசைநிறைகளுக்-கும் பொருள் இல்லை என்பாரும் உளர். சேனவரையர் சார்ந்து வருதல் உரிச்சொற்கும் ஒத்தலின் தமக்கெனப் பொருளின்மை இடைச்சொற்குச் சிறப்பிலக்கணம் என்பர்[5]. எனவே இடைச் சொல்லின் பொருள்நிலையைப் பற்றி வினு எழ வாய்ப்பு உள்-ளது. ஆனல் தொல்காப்பியனர்

தெரிபுவேறு நிலையலும் குறிப்பிற் ருேன்றலும்
இருபாற் றென்ப பொருண்மை நிலையே

(*தொ சொ. 157*)

எனவும்

இடைச்சொல் எல்லாம் வேற்றுமைச் சொல்லே (தொ. சொ. 155) எனவும் கூறியிருப்பது இடைச்சொற்கள் ஒருவகை-யான பொருளை உணர்த்துவன என்பதைத் தெளிவுபடுத்து-கின்றது. இடையியலின் இறுதி இருநூற்பாக்களின் செய்தி-யும்[6] இடைச்சொல் எல்லாம் பொருள் தருவன என்ற கருத்-தினை வலியுறுத்துவதாகும். மேலும் பெயரியலில் தொல்காப்பி-யனர்

எல்லாச் சொல்லும் பொருள் குறித்தனவே
(தொ. சொ. 155)

என்று குறிப்பிடுங்கால் இடைச்சொற்களும் பொருள் தருவன என்பது தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது.

தொல்காப்பியனார் சொற்களைப் பற்றிக் கூறுங்கால் உயர்திணை, அஃறிணை ''ஆயிரு திணையின் இசைக்குமன சொல்லே'- (தொ. சொ. 1) என்று கூறுவதினின்று சொற்கள் உயர்திணையில் அன்றேல் அஃறிணையில் அமையவேண்டும் எனத் தெரிகின்றது. ஆனால் இடைச்சொற்களை இருவகைத் திணைக்குரியனவாகப் பகுக்கமுடியாது.

எனினும் இலக்கண நூலார் இடைச்சொற்களைச் 'சொல்' என்ற பெயரால் அழைப்பதும், பெயர், வினை, இடை, உரி என்ற முறையில் சொல்வகைகளைக் கூறியிருப்பதும், அவைகளுக்குத் தனித்தனி ஒப்பான இயல் வகுத்து இடைச்சொல் அமைப்புக்களையும் தனி இயலில் விளக்கியிருப்பதும் இடைச்சொற்கள் தனிவகையான சொற்கள் என்பதற்கு விளக்கமாய் உள்ளன.

இதுகாறும் கூறிய இயல்புகள் இடைச்சொற்களை முழுத் தன்மை பெறாத சொற்கள் என்பதைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன. மொழியியலார் ஒருமொழியின் அடிச்சொற்களை (stems) மட்டும் உருபன்நிலையிலும் தொடரன்நிலையிலும் வடிவம், பயன், வகை ஆகியவற்றின் ஒற்றுமை, வேற்றுமைகளை ஒட்டிச் சொல் வகைகளாகப் பாகுபாடு செய்வர்[7]. அங்ஙனமாயின் இலக்கண நூலார் கூறும் இடைச்சொற்கள் எல்லாம் அடிகளை உடையனவா என்னும் ஆய்வே முதற்கண் தேவைப்படுகிறது. இடைச்சொற்களின் வகைகளைச் சுட்டியபின் அதனை ஆய்வோம்.

இடைச்சொல் வகை

தொல்காப்பியனார் இடைச்சொற்களை ஏழாகப் பகுப்பர். அவையாவன: 1. புணரியல் நிலையிடைப் பொருணிலைக்கு உதவுந, 2. வினைசெயல் மருங்கின் காலமொடு வருந, 3. வேற்றுமைப் பொருள்வயின் உருபாகுந, 4 அசைநிலைக் கிளவி யாகி வருந, 5. இசைநிறைக்கிளவி ஆகி வருந, 6. தத்தங் குறிப்பிற் பொருள் செய்குந, 7. ஒப்பில் வழியால் பொருள் செய்குந

ஆகியவை. நன்னூலார், தொல்காப்பியனார் கூறும் தத்தங் குறிப்பிற் பொருள் செய்குநவற்றைத் 1. தத்தம் பொருள், 2. குறிப்பு என இருவகைளாகக் கொண்டு இடைச்சொற்களை எட்டாகப் பகுத்துள்ளார். குறிப்பு என்ற பகுப்பின்கீழ் துடுமென, ஒல்லென போன்ற ஒலிக்குறிப்புச்சொற்களும், துண்ணென, திடுக்கென போன்ற அச்சக்குறிப்புச்சொற்களும், பொள்ளென, பொருக்கென போன்ற விரைவுக்குறிப்புச் சொற்களும் அடங்கும் என நன்னூலின் உரையாசிரியர்கள் கூறுவர்.

புணரியல் நிலையிடைப் பொருள்நிலைக்கு உதவுந

இவை புணர்ச்சிக்கண் பெயர்ச்சொல்லைச் சார்ந்து நிற்கும் சாரியைகள் ஆகும். சார்ந்துநின்று பொருள் உணர்த்தும் தன்மையாலேயே சாரியைகளையும் 'சொல்' என்றார். சேனாவரையர் 'சாரியை பொருள் வேறுபாடு செய்யாதவிடத்து மொழியாவதில்லை' என்கின்றார்[8]. தெய்வச்சிலையார் 'புணரியல் நிலையிடைப் பொருணிலைக்கு உதவுந என்பது அல்வழிப் பொருட்டு உரியன இவை வேற்றுமைப் பொருட்டு உரியன இவை எனச் சாரியைகள் பொருள் வேற்றுமை செய்தலையே புணரியல் நிலையிடைப் 'பொருணிலைக்குதவுந' என்ற தொடர் குறித்து' என்கின்றார்[9].

இச்சாரியைகளைத் தொல்சாப்பியனார் புணரியல், தொகை மரபு, உருபியல், உயிர் மயங்கியல், புள்ளிமயங்கியல், குற்றியலுகரப் புணரியல் ஆகிய பகுதிகளிலும் நன்னூலார் பதவியலிலும் கூறுகின்றனர்.

வினைசெயல் மருங்கின் காலமொடு வருந

இளம்பூரணர் கருத்துப்படி இத்தொடர் திணை-பால் விகுதிகளை மட்டும் குறிக்கின்றது.[10] சேனாவரையர் காலப்பொருளவாய் வருவனவற்றை மட்டும் கொள்ள நச்சினார்க்கினியர் காலமுணர்த்துவன என்பதில் காலம் உணர்த்துவனமட்டுமேயன்றிப் பால் விகுதியும் அடங்கும் எனக் கருதுகின்றனர்.[11] தெய்வச்சிலையார், கல்லாடனார் ஆகியோரும் காலமும் பாலும் உணர்த்துவன எனக் கொள்வர்[12] இத்தொடர் காலத்தை மட்டுமே குறிக்கும் எனக் கருதுவாரும் உளர். ஆனால் கால இடைநிலை, பால் காட்டும் விகுதிகள் ஆகிய இரண்டினையும் இலக்கண

நூலார் இத்தொடரால் குறித்தனர் என்பதே சாலப்பொருந்தும்.

இவை தொல்காப்பிய வினையியல், கிளவியாக்கம் ஆகிய பகுதிகளிலும் நன்னூல் பதவியலிலும், வினையியலிலும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

வேற்றுமைப் பொருள்வயின் உருபாகுந

இவற்றைத் தொல்காப்பியனுர் புணரியல், வேற்றுமையியல் ஆகிய பகுதிகளிலும், நன்னூலார் பெயரியலிலும் கூறி உள்ளனர்.

ஒப்பில் வழியால் பொருள் செய்குந

இவை தொல்காப்பிய உவமையியலிலும் நன்னூலின் பொதுவியலிலும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இடையிற் செய்தி

எனவே இடையியலில் கூறப்பட்டுள்ளவை, அசைநிலைக் கிளவி ஆகி வருநவும், இசைநிறைக்கிளவி ஆகி வருநவும், தத்தங் குறிப்பிற் பொருள் செய்குநவும் ஆகும்.

முன்னர்க் கூறப்பட்ட எழுவகை இடைச்சொற்களில் சாரியை, காலஇடை நிலை திணை-பால் விகுதிகள், வேற்றுமை உருபுகள் என்ற முதல் மூன்று வகையானவை அடிச்சொற்களாக (stems) அமைதற்குரிய வேர்களை (roots) உடையவை அல்ல. அவை ஒட்டுக்களே (affixes) ஆகும். பின்னைய நான்கு வகைகளை ஒரு நிலைச்சொற்கள் (particles) எனப் பாகுபாடு செய்யலாம். ஒட்டுக்கள் குறிப்பிட்ட ஒரு சொல்வகைக்கு உரியனவாக அமைந்து, அச்சொல்வகையின் இயல்பை வேறுபடுத்தி அமைகின்றன[13]. சாரியையும், வேற்றுமைஉருபும் பெயர்க்கும், கால இடைநிலையும், பால்காட்டும் விகுதியும் வினைக்கும் உரியனவாக அமைதல் கருதத்தக்கது. ஆனால் பின்னைய வகையைச் சார்ந்த இடைச்சொற்கள் சொல் வேறுபாட்டு உருபன்களை ஏற்காத அடிகள் (uninflected stems); தொடர்களில் நின்று பொருள் வேறுபாடு செய்வன.

எனவே இலக்கணநூலார் இலக்கண வேறுபாடு செய்யும் ஒட்டுக்களையும், தனி வாக்கியங்களாக இயலாத - குறை நிலை-

யெய்திய சார்புச் சொற்களையும் (dependant words) இடைச் சொற்களாகக் கொண்டனர் என்பது தெளிவு.

தொடர்ந்து, இடையியலில் கருதப்பட்டுள்ள அசைநிலை, இசைநிறை, தத்தம் குறிப்பில் பொருள் தருவன ஆகியவற்றை ஆய்வோம். தொல்காப்பியனார் 55 இடைச்சொற்களையும்[14], நன்னூலார் 48 இடைச்சொற்களையும் கூறி உள்ளனர். தொல்காப்பியத்தில் இடம் பெற்று நன்னூலில் இடம்பெறாத இடைச்சொற்கள் 28. நன்னூலில் கூடுதலாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளவை 16. எனவே இரு நூற்களிலும் இடம்பெற்றுள்ள இடைச் சொற்கள் 32 மட்டுமே.[15]

தொல்காப்பியஅடிப்படையில் நமக்குக் கிடைக்கும் இடைச் சொற்களைப் பாகுபடுத்திக் காண்போம். தொல்காப்பியனார் தரும் இசைநிறைக்கிளவிகள் இரண்டு.[16] அசைநிலைகள் உரையசை உட்பட முப்பத்து இரண்டு.[17] தத்தம் பொருள் தருவன இருபத்தைந்து.[18] இவண் தொல்காப்பிய எச்சவியலில் (தொ. சொ. 425, 426) அமைந்துள்ள சில இடைச்சொற்களும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. ஒரே இடைச்சொல் பலவாகச் செயலாற்றலாம். எடுத்துக்காட்டாக 'ஏ' என்னும் இடைச் சொல் அசைநிலை, இசைநிறை, தத்தம் குறிப்பில் பொருள் தருவது ஆக முத்திறத்தாகச் செயலாற்றுகின்றது.

தொல்காப்பியனார் தரும் இடைச்சொற்களில் தஞ்சம், கொன், எல், மற்றையது என்பன பெயர்களாகவே மொழி வழக்கில் ஆட்சி பெற்றுள்ளன.[19] வேறுபல ஒட்டிகளாக (clitics) உள்ளன. ஒட்டிகள் ஒலியன்நிலையில் பிற சொற்களோடு இணைந்தும் அண்மை நிலையில் தொடருக்கு உறுப்பாகவும் அமைபவை.[20] இவை ஓரளவு தனித்து வழங்குவன போன்று காணப்பட்டாலும் கட்டுண்டவைகளே (bound forms). தில், கொல், உம், மற்று, ஓ, ஏ, மாது, அந்தில், ஆங்க, மா, ஒடு, யா, பிற, பிறக்கு போன்றவற்றை இவ்வகையிற் கொள்ளலாம்.

எஞ்சிய இடைச்சொற்கள் எல்லாம் பெரும்பாலும் வினையோடு தொடர்புடையவைகளே. அவற்றைப் பின்வரும் பகுப்புகளின் கீழ்க் காண்போம்.

1. **வினையடியினின்று தோன்றிய இணைப்புச்சொற்களும்** (connections) **பிறவும்**

என, என்று, எனு, என்ரு என்பன.
மன், மன்ற, போலும் என்பன.

2. இடவேறுபாட்டுடன் அமையும் துணைவினைகள்

இக, இகும், இன் போன்றன.

3. அன்பேவல் வழக்குகள்

மியா, மோ, மதி என்பன.

4. பகுத்தறிதற்கியலாதவை சில

உந்து, எற்று, மா, போ, கா முதலியன.

5. வினைப்பொருள் இழந்த பிற சொற்கள்

ஆக, ஆகல், என்பது, நன்றே, அன்றே, சென்றதே, போயிற்றே, கேட்டை, நின்றை, காத்தை, கண்டை முதலியன.

6. பிற அசைநிலைகள் சில

ஆர், ஔ, அம்ம, அரோ போன்றன.[21]

1. வினையடியினின்று தோன்றிய இணைப்புச் சொற்களும் பிறவும்

மன், என் (இன்), போல் (இ) என்ற சொற்கள் கூயி, கூவி போன்ற மொழிகளில் முழுத்தன்மையுடைய வினைச்சொற்களாக இன்று பெருவழிகளில் ஆட்சி பெற்றுள்ளன. இவற்றின் அடிகள் ஏவலாக ஆட்சிபெருத குறையாலேயே இவை இடைநிலைபெற்றன எனலாம்: மன் – இலக்கியம் பெருத மொழிகளில் 'இருத்தல், நிலைபெறுதல்' ஆகிய பொருள்களையும், என் 'சொல்லுதல்' என்ற பொருளையும் போல் 'ஒத்தல்' என்ற பொருளையும் தந்து நிற்கின்றன.

மன் - மன், மன்ற
என் - என, என்று, எனு, என்ரு
போல் - போலும்

2. சில துணைவினைகள்

இலக்கணநூலார் துணைவினைகளுக்கு இலக்கணம் கூறிற்றிலர். தொல்காப்பியத்தில் முன்னிலை அசையாகக் கூறப்படும் 'இக' என்ற சொல்லும் (தொ. சொ. 274) மூவிடத்திற்கும் உரிய அசைகளாகக் கூறப்படும் இகும், சின் என்ற சொற்களும் (தொ. சொ. 274, 275) அடிப்படையில் துணைவினை வழக்குகளே ஆகும். இவற்றின் அடிகள் முழுநிலையில் வினை-

யாகச் செயலாற்ருமையாலேயே தொல்காப்பியனர் இவற்றை இடைச்சொற்களாகக் கொண்டிருக்கலாம். நன்னூலாரும், இகும், சின், இருந்து, இட்டு, ஆம், நின்று போன்ற சில துணைவினைவடிவங்களை இடையியலில் (நன். 441) அசைமொழிகளாகத் தொகுத்திருப்பதும் இதனை உறுதிசெய்கின்றது.[22]

உரையாசிரியர்கள் இவற்றிற்குக் கண்டிகும், உரைத்திசின், எழுந்திருந்தேன், பிளந்திட்டான், பணியுமாம், செய்யாநின்ருன், போன்றவற்றை எடுத்துக் காட்டுக்களாகத் தருகின்றனர். நன்னூலார் ஈ என்ற ஒரு முன்னிலை அசையைக் குறிப்பிடுவதும் இவண் கருதத்தக்கது (நன்-440) எ-டு சென்றீ பெரும. முழுவினைகளின்று குறைநிலை யெய்திய துணைவினைகளை இலக்கணநூலார் இடைச்சொற்களாகக் கொண்டனர் என்னும் செய்தி வற்புறுத்தப்படுகின்றது.
தொல்காப்பியனர்

மியா இக மோமதி இகுஞ்சின் என்னும்
ஆவயின் ஆறும் முன்னிலை அசைச்சொல்
(தொ.சொ.274)

அவற்றுள்

இகுமுஞ் சின்னும் ஏனை யிடத்தொடும்
தகுநிலை யுடைய என்மனூர் புலவர் (தொ.சொ.275)

என்னும் நூற்பாக்களில் இக, இகும், சின் என்பன இடவேறுபாடுகளுடன் வழங்கும் அசைநிலைகள் என்பதும் இவை வினைகள் என்பதனை வலியுறுத்துகின்றது.

இக: இது முன்னிலையில் மட்டும் வழங்குவது என்று தொல்காப்பியனர் கூறுவர் (தொ. சொ. 274), சென்றிக, நின்றிக, ஆன்றிக போன்ற எடுத்துக்காட்டுக்களை ஆய்ந்தால் 'செய்து' வாய்பாட்டு வினையெச்சத்துடன் 'இக' என்ற துணைவினை இணைந்து அமைந்துள்ளமை உணரலாம். இத்துணைவினைவியங்கோள் வடிவில் உள்ளது.

முன்னிலை தன்மை ஆயி ரிடத்தொடும்
மன்னு தாகும் வியங்கோட் கிளவி (தொ.சொ.226)

என்னும் தொல்காப்பிய இலக்கணத்தின்படி முன்னிலை தன்மையில் மன்னுத வியங்கோள்வினை வடிவில் 'இக' என்பது

அமைந்துள்ளமையிலும், இகர அடியினின்று தோன்றிய இத்துணைவினை தெளிவுற அறியப்படாமையாலும் இது அசைநிலையாகக் கொள்ளப்பட்டது எனலாம்[23].

இகும், சின்: இவை மூவிடங்களிலும் வழங்கும் அசைநிலைகள் எனத் தொல்காப்பியனாரால் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இவை இரண்டும் 'செய்து' என்னும் வாய்பாட்டு வினையெச்சங்களுடன் இணைந்து வழங்குகின்றன. 'சின்' என்பது பிறழ்பிரிப்பால் (meta anaylsis) அமைந்த வடிவமே. உரைத்திசின் (புறம்.167) கண்டிசின் (அகம்.74) என்றும் வடிவங்களைப் பகுத்து ஆய்ந்தால் உரைத்து இசின், கண்டு-இசின், போன்று-இசின் என அமைந்து 'இசின்' என்ற உண்மை வடிவம் கிடைக்கப் பெறும். இங்கு, இகின் என்பதன் ககரம் சகரமாக மாற்றம் அமைந்தமை அண்ணவினமாதலின் (Palatalization) விளைவேயாம்.

'இகும்' தன்மையில் 'கும்' விகுதி பெற்ற செயல்வினையாகவும் (indicative verb), முன்னிலையில் ஏவல் வினையாகவும் (imperative verb), படர்க்கையில் 'செய்யும்' என்னும் வாய்பாட்டு வினையாகவும் வழங்குகின்றது எனலாம். மூவிடங்களிலும் இது துணைவினையாகவே ஆட்சி பெற்றுள்ளது. 'சின்' ஈறு பெற்ற வினைச் சொற்கள் தன்மையிலும் படர்க்கையிலும் செயல்வினைகளாகவும் முன்னிலையில் பெரும்பாலும் ஏவல்வினைகளாகவும் ஆட்சி பெற்றுள்ளன. இங்கும் இகர அடிப்படையில் தோன்றிய துணைவினை வடிவம் அமைவதைக் காணலாம்.

இத்துணைவினை ஈகாரம் என்ற துணைவினையின் குறுகிய வடிவமேயாகும். சங்க இலக்கியத்தில் ஈகாரம் வேறுசில இடங்களிலும் துணைவினையாக ஆட்சிபெற்றுள்ளமையும், திராவிட மொழிகளில் பொதுவாகச் 'செய்து' என்னும்வாய்பாட்டு வினையெச்சத்துடன் துணைவினை இணைந்து வழங்கும் அமைப்பில் இது அமைந்துள்ளமையும் இதனை வலியுறுத்துகின்றன.

எ-டு. மறவாதீமே (புறம். 198.27)
இருந்தீமே (புறம். 319. 9)

3. ஏவல் வழக்குகள்

தொல்காப்பியனார் முன்னிலையில் செயல்வினையினின்று (indicative verbs) ஏவல் வினையைத் (imperative verbs) தெளி-

வாய்ப் பகுத்துக்காட்டவில்லை[24]. வினையியலில் இ,ஐ,ஆய், இர், ஈர், மின் என்பனவற்றை முன்னிலைக் கிளவி (தொ.சொ. 223;224) என்று மட்டுமே கூறி உள்ளார். ஆனால் நன்னூலார் பதவியலில் 'நடவாமடி சீ' (நன்.137) என்று தொடங்கும் நூற்பாவில் 'செய்யென்னேவல்' என்று சுட்டி, பின் அவற்றை வினையியலில் 'ஏவலின் வருஉம் எல்லா வீற்றவும்' (நன். 335) என்று குறிப்பிடுவதோடு, 'மின் அவற்றேவல்' (நன்.337) கூறியும் ஏவலை ஓரளவு வேறுபடுத்திக் காட்டுகின்றார்.

தொல்காப்பியனாரும், நன்னூலாரும்

> *முன்னிலை முன்னர் ஈயும் ஏயும்*
> *அந்நிலை மரபின் மெய்யூர்ந்து வருமே*
> (தொ.சொ.*451*,நன்.*336*)

என்னும் நூற்பாவில் குறிப்பிடும் செயல்வினை, ஏவல்வினை ஆகியவற்றை வேறுபடுத்திக்காட்டவில்லை. தொல்காப்பியனார் ஏவற் பொருண்மையை ஓரளவு எழுத்ததிகாரத்தில் தான்

> *ஏவல் கண்ணிய வியங்கோட் கிளவியும்* (தொ.எ.*210*)

என்றும்

> *ஏவல் குறித்த உரையசை மியாவும்* (தொ.எ.*224*)

என்றும் குறிப்பிட்டு உணர்த்துகின்றார். எனினும் அங்கும் தொல்காப்பியனார் வினையைத் தெளிவாக வேறுபடுத்திக் காட்டவில்லை.

தொல்காப்பியனார் முன்னிலை அசைகளாகச் சுட்டும் மோ, மதி, மியா ஆகியவை ஏவல்வினைகளில் அமைபவைகளேயாம். இவற்றின் வழக்கும், இவை இடவேறுபாட்டுடன் வினைகளில் அமைவதும் இதனை வலியுறுத்துகின்றன.

எ-டு.	கொண்ம்	(புறம். 152)	
	தின்ம்	(புறம். 150)	
	வாரும்	(பரி. 14)	
	மொழிமோ	(குறு. 2)	மொழிம்-ஓ.
	கேண்மியா		கேண்ம்-இ-யா.
	சென்மே	(நற்.247)	சென்ம்-ஏ
	நின்மே	(நற்.300)	நின்ம்-ஏ
	ஓம்புமின்	(புறம்.87)	ஓம்பும்-இன்
	கொடுமதி	(புறம்.163)	கொடும்-அ-தி.
	கொண்மதி	(புறம்.200)	கொண்-அ-தி.

ஏவலில் வழங்கும் இச்சொற்களை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் மோ, மதி, மியா ஆகிய வடிவங்கள் பிறழ்பிரிப்பால் கிடைக்கப் பெற்றவைகளே என்பது தெளிவுறும். இவற்றில் அமையும் யா, ஓ, ஏ, இன் போன்றவை ஏவலை அன்போடு உணர்த்தப் பயன்படுகின்றன எனலாம்[25]. இவை வினுவடிவங்களோடு தொடர்புடையவை என்று கருத இடம் உண்டு.

4. பகுத்தறிதற் கியலாதவை சில

உந்து

உம்முந் தாகும் இடனு மாருண்டே (தொ.சொ.292) எனத் தொல்காப்பியனுர் குறிப்பிட்டு 'உம்' என்ற இடைச்சொல்லின் திரிந்த வடிவமே உந்தாகும் என்கின்ருர். நன்னூலார் வினையலில்

செய்யுமெ னெச்சவீற் றுயிர்மெய் சேறலும்
செய்யுளு ளும்முந் தாகலும் ... .
... . (நன். 341)

என்று கூறுவதில் 'செய்யும்' என்னும் வாய்ப்பாட்டுப் பெயரெச்சத்தின் விகுதி 'உம்' தான் உந்துஆகின்றது என்ற விளக்கம் கிடைக்கின்றது.

எ-டு.	பாயுந்து மிழலை	வழலிருந்து வட்டாறு
	தூங்குந்து மிழலை	பூக்குந்து ,,
	தரூஉந்து மிழலை (புறம்.24)	ஒப்புந்து (புறம் 396)

புறநானூற்றில் உந்தீற்றுச் சொற்களின் வழக்குகளை ஆய்ந்தால் அச்சொற்கள் ஒன்றன்பால் வினைமுற்று விகுதியான து' 'செய்யும்' என்னும் வாய்ப்பாட்டு வினைமுற்றுடன் இணைந்து அமைந்தன என்பதும் அவை வினைமுற்று வழக்கினை அறவே இழந்து அஃறிணைஒன்றன்பால் வினையாலணையும் பெயர்களாகச் செய்திகளைச் சுருக்கித் தொகுத்துச்சொல்லும் இடங்களில் பன்முறை அடுக்கி வருவனவாயுள்ளன என்பதும் போதரும்[26].

எற்று

எற்றென் கிளவி இறந்த பொருட்டே (தொ.சொ.263) என்று தொல்காப்பியனுர் குறிப்பிட்டுள்ள 'எற்று' என்ற சொல் என்-து (எத்தன்மைத்து) என்று பகுத்தற்குரிய வியப்-புணர்த்தும் குறிப்பு வினைமுற்ருகக் கொள்ளப்படலாம்.

எ-டு. எற்ருவது கொல் (நற். 239)
எற்றென்று ஒற்றி (அகம். 267)

மா, கா, போ என்பன

இம்மூன்றும் வினையுடன் இணைந்தே வழங்குகின்றன.

மாவென் கிளவி வியங்கோ ளசைச்சொல் (தொ.சொ.273)

என்று தொல்காப்பியனுர் குறிப்பிடுவதினின்று இது வியங்-கோளைச் சார்ந்து அசைநிலையால் வரும் என்பது தெளிவு.

ஓர்கமா தோழியவர் தேர்மணிக் குரலே (அகம். 273)
அவலம் கொள்ளன்மா காதலம் தோழி (அகம். 159)

என்னும் எடுத்துக்காட்டுக்களில் வியங்கோள்வினையுடன் இ-ணைந்து முன்னிலையிலும்

ஒக்கல் வாழ்க்கை தட்குமா காலே. (புறம். 193) என்னும் எடுத்துக்காட்டில் செயல்வினையுடன் இணைந்து படர்க்கையிலும் மாவென் கிளவி வந்துள்ளது. மாவென்கிளவி நடுத்திராவிட மொழிகளான பெங்கோ, மண்டா, கூவி, கூயி ஆகிய மொழி-களில், பெரும்பாலும் நிகழ்தல் (Probability), வியங்கோள், ஐயம் ஆகிய பொருள்களை உணர்த்தும் ஒட்டியாக (Clitic) வழங்குதல் இவண் குறிப்பிடத் தக்கது.

கா, போ ஆகிய அசைச்சொற்கள் வழக்குகளைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுக்களில் காணலாம்.

இடைப் பாயும் வெள்ளேறு காண்டைகா (கலி. 105)
புறநிழற் கீழ்ப்பட்டாளோ இவளிவட் காண்டிகா(கலி. 99)

பிரியின் வாழா தென்போ தெய்ய 'போ' என்பது இடைச்-சொல்லாகச் சங்க இலக்கியத்தில் வழங்கவில்லை.

இவண் 'காண்டிகா' என்ற சொல் வியங்கோட் பொருளி-லும் 'என்போ' என்ற சொல் ஐயப்பொருளிலும் வந்துள்ளன.

எனவே காண்டிகா என்பதை முன்னிலையில் வியங்கோளாகக் கொள்ளலே பொருத்தம் உடைத்து. அங்ஙனமாயின் 'கா' என்பது வியங்கோள் வினை விகுதி நீட்சி பெற்ற வடிவம் எனலாம். என்போ என்பதை என்பு-ஓ எனப்பிரித்து ஓகார வினு ஐயப்பொருளை உணர்த்துவதாகக் கொள்ளலாம்.

5. வினைப்பொருள் இழந்த இடைச்சொற்கள்

ஆக, ஆகல், என்பது, நன்றே, அன்றே, கண்டிரோ, காண்டீரோ, சென்றதே, போயிற்றே, கேட்டை, நின்றை, காத்தை, கண்டை (தொ.சொ.270, 280, 282, 425, 426) என்பன போன்ற சொற்கள் தாம் உணர்த்த வேண்டிய நேரடி வினைப்பொருளை இழந்து குறைநிலையெய்தி வழங்குகின்ற வழக்குகளே இடைச்சொற்களாக அமைகின்றன.

ஆக, ஆகல், என்பது என்பன 'பிரிவில் அசைநிலை' (தொ. சொ. 280) எனப்படுவதால் அவை இரட்டித்து நிற்பதைக் குறிக்காமல், அவற்றின் முன்னர் நிற்கும் பெயர் அல்லது வினையின் பொருளைத் தொடர்புபடுத்திப் பிரியாது ஒட்டிநிற்பதையே குறிக்கின்றது.

எ டு. யான் தனக்கு உரைத்தனள் ஆக (குறு. 265)
அனையை ஆகன்மன்றே (பதிற். 54)
சான்றோர் செல்வம் என்பது (நற். 210)

சங்க இலக்கியத்திலும் இவை இரட்டித்து வருதற்குச் சான்றுகள் இல.

இடைச்சொல் பற்றிய சில தெளிவான முடிவுகள்

1. 'பெயர்வினை' வழியிற் றோன்றிய-தமக்கியல்பிலவாகிய சொற்களும் (bound words) ஒட்டுக்களுமே (affixes) இடைச்சொற்களாகக் கொள்ளப் பட்டுள்ளன. இவை சார்ந்து நிற்பனவேயாம். (தொ.சொ.158, 159, 249)

2. முழுச்சொற்களே (full words) காலப்போக்கில் சார்புச்சொற்கள் (dependant words) ஆயின. முழுச்சொற்கள் பெரும்பாலும் தனித்துநின்று வாக்கியங்களாகச் செயலாற்றும். ஆனால் சார்புச்சொற்கள் அவ்வாறு செயலாற்றுவதில்லை.

3. இடைச்சொற்களுக்குத் தமக்கெனத் தனிப்பொருள் இல்லை. இவை சொல்நிலையிலும், தொடர்நிலையிலும் சார்ந்து நின்று அமைந்து, அவ்விருநிலைகளிலும் பொருள் வேற்றுமை செய்பவைகளேயாகும். (தொ. சொ. 155, 157, 455)

4. இடைச்சொற்கள் சொல்வேறுபாட்டு உருபனை (inflexional affixes) ஏற்காதவையாகும்.

5. இடைச்சொற்கள் பெரும்பாலும் இருதிணையில் இசைக்காத சொற்களே. (தொ. சொ. 1, 160 201)

6. முழுத்தன்மையினின்று குறைநிலையெய்திய-பிறசொல் வகைகளில் சேர்த்ததற்கு இயலாத-பின்வரும் பல்வேறுபட்ட சொற்களையும் இலக்கண நூலார் இடையியலில் கருதினர். 1. இணைப்புச் சொற்கள் (connectives) 2. ஒட்டிகள் (clitics,) 3. துணைவினைகள் (auxiliary verbs) 4. அன்பேவற் சொற்கள் (mild imperatives). 5. வினைப்பொருள் இழந்த சில வினை வடிவங்கள் 6. பகுத்தற்கரியன சில – இவை யாவற்றையும் தொகுத்து ஒருநிலைச்சொற்கள் (particles) எனக்கூறலாம்.

7. எனவே இடைச்சொற்கள் ஒருநிலைச்சொற்கள், ஒட்டுக்கள் ஆகியவற்றின் தொகுப்பேயாகும்[27].

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. சேனாவரையர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை, 249

2. நச்சினார்க்கினியர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகார-வுரை, 251

3. தெய்வச்சிலையார், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகார-வுரை, 245

4. நன்னூல், கழகவெளியீடு, 1958, பக். 396, 397

5. சேனாவரையர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை 249

6. தொ.சொ. 295 அவ்வச் சொல்லிற்கு அவையாவை பொருளென மெய்பெறக் கிளந்த இயல ஆயினும்வினையொடும் பெயரொடும் நினையத் தோன்றித் திரிந்து வேறு படினுந்-தெரிந்தனர் கொளலே 6. தொ. சொ. 296, கிளந்த அல்ல வேறுபிற தோன்றினும் கிளந்தவற்றியலான் உணர்ந்தனர் கொளலே

7. Hockett, C.F., A course in Modern Linguistics, pp 221-222

8. சேனாவரையர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை, 250

9. தெய்வச்சிலையார், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகார-வுரை, 247

10. இளம்பூரணர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை, 245

11. சேனாவரையர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை, 250 நச்சினார்க்கினியர், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை-252

12. தெய்வச்சிலையார், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகார-வுரை, 247

கல்லாடனார், தொல்காப்பியச் சொல்லதிகாரவுரை, 252

13. Israel, M., The Treatment of Morphology in Tolhap-piyam, pp. 257-258

14. இவ்வெண்ணிக்கைகளில் எச்சவியலில் கூறப்பட்-டுள்ள அசைநிலைகள் எட்டும் (தொ சொ. 425, 426) சேர்க்-கப்பட்டுள்ளது.

15. தொல்காப்பியம், நன்னூல் ஆகிய இருநூற்களிலும் இடம் பெற்றுள்ள இடைச்சொற்கள்

1. மன், 2. தில், 3. உம், 4. ஓ, 5. ஏ, 6. என 7. என்று, 8. மற்று, 9. மற்றையது, 10. அந்தில், 11. கொல், 12. குரை, 13. மா, 14. அம்ம, 15. ஆங்க, 16 போலும், 17. எனு, 18. என்ரு, 19. ஒடு, 20. மியா, 21. இக, 22. மோ, 23. மதி, 24. இகும், 25. சின், 26. யா, 27. கா, 28 பிற, 29. பிறக்கு, 30. அரோ, 31. போ, 32. மாது.

தொல்காப்பியத்தில் மட்டும் இடம்பெற்றுள்ள இடைச்சொற்கள்

1. கொன், 2. எற்று, 3. மன்ற, 4. தஞ்சம், 5. எல், 6. ஆர், 7. ஔ, 8. ஆக, 9. ஆகல், 10. என்பது, 11. உந்து, 12, கண்டீர், 13, கொண்டீர், 14 சென்றதே, 15, போயிற்றே, 16. கேட்டை, 17. நின்றை, 18. காத்தே, 19. கண்டை, 20. நன்றே, 21. அன்றே, 22. அந்தோ, 23. அன்னே.

நன்னூலில் மட்டும் இடம்பெற்றுள்ள இடைச்சொற்கள்

1. அத்தை, 2. இத்தை, 3. வாழிய, 4. மாள, 5. ஈ, 6. யாழ, 7. ஒரும், 8. இருந்து, 9. இட்டு, 10 அன்று, 11. ஆம், 12. தாம், 13. தான், 14. கின்று, 15. நின்று, 16. தெய்ய.

16. இசைநிறைகள் : 1. ஏ, 2. குரை

17. அசைநிலைகள் 1. மற்று, 2. அந்தில், 3. ஆங்க, 4. ஆர், 5. ஏ, 6. குரை, 7. மா, 8. மியா, 9. இக, 10. மோ, 11. மதி, 12. இகும், 13. சின், 14. யா, 15. கா, 16. பிற, 17. பிறக்கு, 18. அரோ, 19. போ, 20. மாது, 21. ஆக, 22. ஆகல், 23. என்பது, 24 ஆங்க, 25. கண்டீரோ, 26. கொண்டீரோ, 27. சென்றதே, 28. போயிற்றே, 29. கேட்டை, 30. நின்றை, 31. காத்தை, 32. கண்டை.

18. தத்தம் பொருள் தருவன 1. மன், 2. தில், 3. கொள், 4. உம், 5. ஓ, 6. ஏ, 7. என, 8. மற்று, 9. மற்றையது, 10. மன்ற, 11. தஞ்சம், 12. கொல், 13. எல், 14. ஆர், 15. போலும், 16. அவ், 17. நன்றே, 18. அன்றே, 19. அந்தோ, 20. அன்ரே, 21. எரு, 22. என்ரு, 23. உந்து, 24. ஒடு, 25. என்று

19. தஞ்சம்

தஞ்சம் அருளாய் நீயே (ஐங். 50)
முரசுகெழு தாயத்து அரசோ தஞ்சம்(அகம்.382

கொல்

கொன்ஒன்று கிளக்குவல் அடுபோர் அண்ணல்
(மதுரைக்காஞ்சி. 207)

கொன்னும் (அகம். 60)

எல்

எல் உற (நற். 241) எல் அற (குறு. 234)

20. Israel, M., A. Note on Clitics with Special Reference to Tamil, Journal of the Madurai University Vol. II (1970) pp. 26-30

21. தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பெருத சில இடைச்சொற்கள் சங்க இலக்கியத்தில் வழங்குதலைக் காணலாம். யாழ (நற் 9), தெய்ய, தெய்யோ (ஐங் 232, 239), தொறும், தோறும் (அகம். 25, நற் 199), அத்தை (புறம். 387) மாறு (புறம். 50), ஓரும் (அகம்.310) ஐய (நற். 20) போன்றன.

22. இசரயேல், மோ., இலக்கண ஆய்வு-வினைச்சொல், பக்.91

23. இசரயேல், மோ, முன்னிலை அசைகள், கட்டுரைப்பொழில், மணி விழா மலர், பக். 247-253.

24. Israel, M., Imperative verbs in Early Tamil, Proceedings of the First Conference of Dravidian linguists, pp. 331-337.

25. இசரயேல், மோ., இலக்கண ஆய்வு-வினைச்சொல்,

26. வரதராசனர், மு, மொழியியற் கட்டுரைகள், பக்.46 பக். 226 - 236.

27. Israel, M., Treatment of Morphology in Tolkappiyam, pp. 257 - 259.

2. சங்க இலக்கியத்தில் வினையெச்சங்கள்

தி. நடராசன்

சங்க இலக்கியத்தில் வினையெச்சங்கள் எனத் தலைப்பு அமைந்தாலும் தொல்காப்பியர் காட்டும் இலக்கணத்தின் அடிப்படையிலேயே செய்திகளை ஒப்பிட்டு, இலக்கணஉரைகாரர்களைத் துணையாகக் கொண்டு. சங்க இலக்கியமாகிய எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூற்களில் அமைந்து வந்துள்ள வினையெச்சங்களை விளக்குவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம் ஆகும்.

வினை யெச்சம்

வினையெச்சம் என்பதனைத் தொல்காப்பியர் 'வினையெஞ்சு கிளவி' என்றே விரவுவினைகளுள் ஒன்றாகச் சுட்டுவர்.[1] இருப்பினும் ஒரு சில விடத்து' எச்சம்' [2] என்றும் குறிப்பிடுவர். வினையெச்சம் என்றால் என்ன? என்பது பற்றித் தொல்காப்பியர் வினையியலில் ஒன்றும் கூறினாரில்லை. ஆனால் எச்சவியலில் பத்துவகை எச்சங்களைத் தொகுத்துக் கூறும்பொழுது அவைகளுள் ஒன்றாக வினையெச்சத்தினையும் குறிப்பிட்டு, பின்னர் அதனை விளக்கும் பொழுது

1. தொ. சொ, 222
2. தொ. சொ, 232, 237, 239

"வினையெஞ்சு கிளவிக்கு வினையுங் குறிப்பும்
நினையத் தோன்றிய முடிபாகும்மே
ஆவயிற் குறிப்பே ஆக்கமொடு வருமே."

(தொ. சொ. 432)

வினையெச்சமானது முடியுங்கால் தெரிநிலை வினையும், குறிப்பு வினையுங் கொண்டு முடியும். குறிப்பு வினை கொண்டு முடியுமாயின் ஆக்கச் சொல்லோடுவரும், என்பது மேலை நூற்பாவின் பொருள். உரைகாரர்களும் இதற்கு உடன்படுவர். சான்றாக உழுது வந்தான் (தெரிநிலை வினைமுற்றுக் கொண்டு முடிந்தது) மருந்து உண்டு நல்லன் ஆயினன் (குறிப்பு வினை கொண்டு முடிந்து ஆக்கச்சொல் பெற்று வந்தது) எனச் சான்றுகளும் காட்டுவர்.

மோ. இஸ்ரயேல் அவர்கள் குறிப்புவினைகளுள் குறைவினையடியாகத் (defective verbs) தோன்றும் சொற்கள் வினையெச்சத்தினைத் தொடர்ந்து நிற்குமாயின் ஆக்கச்சொல் பெற்று வரவேண்டியதில்லை என்பர்.

வந்து இலன், பார்த்து இலன்.
கொண்டு உளன், கொடுத்து உளன்.

எனவே குறிப்புவினைகளிலும் பெயர், பெயரடை (noun or adjective) அடியாகத் தோன்றிய குறிப்பு வினைகள் வினையெச்சத்தினைத் தொடர்ந்து வந்தால்தான் ஆக்கச் சொல்பெற்றுவரவேண்டும் என உரைகாரர்கள் காட்டும் சான்றுகளாலும் நிறுவ முடிகின்றது.

சங்க இலக்கியத்திலும்

"....... .... பகைவரும்
தந்துறை **கொடுத்துத்** தமர் **ஆயினரே**"

(அகம், 44)

"**துணிந்து** பிறர் **ஆயினள்**" (அகம், 35)

---

3. Israel, M, The Treatement of Morphology in Tolkappiyam., P. 210

"அன்னி மிஞிலி போல மெய்ம் மலிந்து
ஆறு வுவகையேம் ஆயினெம்"

(அகம். 262)

"அறிவு மயங்கிப் பிறிது ஆகின்று"

(நற். 397)

என அமைந்து வந்துள்ளனவும் மேலேக்கருத்தினை உறுதி செய்கின்றன.

உரைகாரர்களுள் இளம்பூரணர் வினையெச்சம் என்பதற்கு "வினைச்சொல்லை ஒழிபாகி நிற்பது" என்றும், சேனாவரையர் "வினையை ஒழிபாக உடைய வினை" என்றும், தெய்வச்சிலையார் 'வினையெச்சமாவது மற்றொரு வினைச் சொல்லோடல்லது முற்றுப் பெறாது நிற்கும், வினைச்சொல்லாவது பால் உணர்த்தாது காலம் காட்டி நிற்கும் என்றும்; நச்சினார்க்கினியர் 'முடிக்கும் வினையை ஒழிபாக உடைய வினைச் சொல்லும் என்றும், கல்லாடனார் "வினைச்சொல்லை ஒழிபாக உடைய சொல்லும் என்றும் கூறுவர்.

இலக்கணக்காரர் நன்னூலார்

"தொழிலும் காலமும் தோன்றிப் பால்வினை
ஒழிய நிற்பது வினையெச்சமே"

(நன். 342)

என்று கூறுவர். எவ்வாறாயினும் "வினையெச்சம் என்பது வினையடியாகத் தோன்றிக் கால உருபனைப் பெற்றோ, பெறாமலோ காலத்தினை உணர்த்திப் பால் காட்டும் உருபு எதுவுமின்றி இன்னொரு வினை கொண்டு முடியும் வினைச்சொல்" என விளக்கம் கூறலாம்.

தொல்காப்பியர் வினையெச்சங்களை வினையியலில் தொகுத்துக் கூறும் பொழுது

"செய்து செய்யூச் செய்பு செய்தென
செய்யியர் செய்யிய செயின் செய செயற்கென
அவ்வகை ஒன்பதும் வினையெஞ்சு கிளவி"

(தொ. சொ. 228)

என்று ஒன்பது வகையான வினையெச்சங்களைக் கூறியுள்ளார்.

மேலும் தொல்காப்பியர் இவ்வொன்பது வகை வினையெச்சங்களும் எவ்வெவ்வாறு முடிவுகளைப் பெற்றுவரும் (Syntactical level) என்றும் விளக்கியுள்ளார் அவ்வகையான விளக்கங்கள் இக்கட்டுரையில் இடம் பெறவில்லை. வினையெச்சங்களை வடிவ அமைப்பு (Morphological level) நிலையில் விளக்குவதே இக்கட்டுரையாளரின் ஆராய்ச்சி; இருப்பினும் சில முடிபுகளுக்குத் தொடரியல்நிலை விளக்கங்களும் ஆங்காங்கே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

சங்க இலக்கியத்தில் வினையெச்சங்கள்

1. **செய்து**

செய் — த் — உ
செய் — வினையடி
த் — இறந்த கால உருபன்
உ — வினை யெச்ச விகுதி

" பல்கதிர் மண்டிலம் பகல் **செய்து** ஆற்றி
சேயுயர் பெருவரைச் சென்றவண் மறைய"

(நற். 69)

"தேற்றம் **செய்து** நப்புணர்ந்து இனி" (ஐங். 23)

" இனியது **கேட்டு** இன்புறுக இவ்வூரே."

(குறும். 34)

மேலே அடிகளில் அமைந்து வந்துள்ள 'செய்து' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் இறந்த காலத்தினை உணர்த்தி நிற்கின்றன. தொல்காப்பிய உரைகாரர்களும் 'செய்து' அமைப்புடைய வினையெச்சம் இறந்த காலம் உணர்த்தும் என்றே கூறுவர். 'செய்து' அமைப்புடைய வினையெச்சமே பெரும்பான்மை வழங்கி வரும். எனவே தொல்காப்பிய நூற்பாவில் அது முதற்கண் கூறப்பட்டது என்ற உரைகாரர்கள் கருத்து சங்க இலக்கியத்திலும் உண்மையாகவே உள்ளது.

மேலும் தொல்காப்பியர்,

" செய்தெனெச்சத் திறந்த காலம்
எய்திட னுடைத்தே வாராக் காலம்."

(தொ சொ. 239)

என்னும் நூற்பாவில் 'செய்து' என்னும் இறந்தகாலம் உ-ணர்த்தும் வினையெச்சம் எதிர்காலம் உணர்த்தும் இடங்களும் உண்டு எனக் காலமயக்கமும் குறிப்பிடுவார். அக்காலமயக்-கம் பற்றிய ஆய்வு இக்கட்டுரையில் இடம் பெறவில்லை.

2. செய்யூ

செய் — ஊ
செய் — வினையடி
ஊ — வினையெச்ச விகுதி.

''மே மழை **இடியூஉத்** தளி சொரிந் தன்றே''
(ஐங். 423)

''வேங்கை விரிஇணர் சிதறித்தேன் **சிதையூஉப்**
பலவின் பழத்துள் தங்கும்.''
(அகம். 292)

''துய்த்தலை மந்தியைக் **கையிடூஉப்** பயிரும்
அதிரா யாணர் முதிரத்துக் கிழவ''
(புறம். 158)

''கணைவிடு **புடையூ** கானம் கல்லென''
(குறும். 160)

சேனவரையரும், நச்சினர்க்கினியரும் 'செய்யூ' அமைப்-புடைய வினையெச்சங்கள் இறந்த காலம் உணர்த்தும் என்பர். தெய்வச்சிலையார் 'செய்யூ' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் இறப்பு அல்லது நிகழ்வினை உணர்த்தும் எனக் கூறுவர். எவ்-வாருயினும் 'செய்யூ' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களை உரு-பன் பகுப்புச் செய்தால் காலம் உணர்த்த வெளிப்படை உரு-பன் (overt morpheme) காணப்படவில்லை. இருப்பினும் சங்க இலக்கியத்தில் அவைகள் இறந்தகாலமே உணர்த்தி நிற்கின்-றன. மேலும் மிகக் குறைந்த அளவிலேயே காணப்படுகின்-றன.

3. செய்பு

செய் — பு
செய் — வினை அடி
பு — வினை எச்ச விகுதி.

" கழலோன் காப்ப **கடுகுபு** போகி
அறுசுனை மருங்கின் **மறுகுபு** வந்த."

(குறும். 356)

" வளரத் தொடினும் **வௌவுபு** திரிந்து"

(புறம். 260)

" தொகுகதிர் முத்துத்தொடை **கலிழ்பு** மழுக"

(பரி. 6)

" தேரு நெஞ்சம் **கையறுபு** வாட"

(நற். 345)

சேனாவரையர் 'செய்பு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் நிகழ்காலம் உணர்த்திநிற்கும் எனக் கூறுவர். தெய்வச்சிலையார் 'செய்பு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள், அவைகள் வருகின்ற வருகைமுறையினை வைத்துச் சூழ்நிலைகளுக் கேற்ப முக்காலமும் உணர்த்திநிற்கும் எனக் கூறுவர். நச்சினார்க்கினியரும் 'செய்பு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் பெரும்பாலும் நிகழ்காலம் உணர்த்தும் என்று கூறுவர். உரைகாரர்கள் கூற்று இவ்வாறாக அமையினும் சங்க இலக்கியத்தில் 'செய்பு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களில் கால உருபன்கள் வெளிப்படையாக இல்லாவிடினும் அவை இறந்தகாலமே உணர்த்துகின்றன.

4. செய்தென

செய்து என
செய் — த் — என் — அ
செய் — வினையடி
த் — இறந்த கால உருபன்
என் — வினையடி
அ — வினையெச்ச விகுதி.

'செய்து' என்னும் வினையெச்சத்தோடு 'என' என்னும் எச்சம் இணைந்து இரண்டும் சேர்ந்து ஒன்றாய் நின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகின்றது எனலாம். இல்லையேல் இங்கு அமைந்துவரும் 'என' என்பதனை இணைப்பு உருபன் (connective marker) ஆகவும் கொள்ளலாம்.

செய்து — என > செய்தென.

"மெல்லம் புலம்பன் **பிரிந்தென**"

(குறும். 5)

"வெந்திறல் கடுவளி பொங்காப் **போந்தென**"

(குறும். 39)

" தண்புனல் வண்டல் **உய்த்தென**"

(ஐங். 69)

" மலரார் மலிர்நிறை **வந்தென**"

(ஐங். 72)

சங்க இலக்கியத்தில் 'செய்தென' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் இறந்தகாலம் உணர்த்திநிற்கின்றன. இலக்கண உரைகாரர்களும் இறந்தகாலம் உணர்த்தும் என்றே கூறுவர். இவ்வகை வினையெச்சங்கள் சங்க இலக்கியத்தில் சற்று அருகியே வழங்கியுள்ளன. இன்றைத் தமிழில் இவ்வகை வினையெச்சம் வழக்கில் இல்லை எனலாம்.

5. செய்யியர்

செய் — இயர்
செய் — வினையடி
இயர் — வினை எச்ச விகுதி

" சின்னீர் **உணீஇயர்** கையள் வருக"

(குறும். 56)

" பிணன் **உணீஇயர்** எருவை இழிய"

(பதிற். 56)

" தண்வயிறு **அலைஇயர்** சென்மோ."

(அகம். 106)

" பிடி **உணீஇயர்** களிறு யாம் ஒற்றி"

(அகம். 59)

சங்க இலக்கியத்தில் 'செய்யியர்' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் 'காரணப் பொருட்டு' (purposive) வினையெச்சங்களாகச் செயல்படுகின்றன. 'செய்யியர்' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களில் வெளிப்படைக்கால உருபன் இல்லாவிடினும் அவை எதிர்காலம் உணர்த்துகின்றன. இலக்கண உரைகாரர்களும் 'செய்யியர், அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் எதிர்காலம் உணர்த்தும் என்பர்.

சங்க இலக்கியத்தில் 'செய்யியர், அமைப்புடைய வினை-யெச்சங்களுக்குச் சங்க இலக்கிய உரையாசிரியர்கள் வேறு வகையான காலமும் உணர்த்தியுள்ளனர் என்பதும் குறிப்-பிடத்தக்கது.

"இட்டிய குயின்ற துறை வயிற் **செலீஇயர்**"
(ஐங். 215)

"கொண்டல் ஆற்றி விண் தலைச் **செறீயர்**"
(நற் 89)

மேலைச்சான்றுகளில் அமைந்து வந்துள்ள செலீஇயர், செறீஇயர் என்னும் 'செய்யியர்' அமைப்புடைய வினை எச்சங்-களுக்கு இலக்கிய உரைகாரர்கள் உரை எழுதும்பொழுது' செலீ இயர்' என்பதற்குச் 'சென்று' என்றும் 'செறீஇயர்' என்-பதற்குச் 'செறிவுற்று' என்றும் எழுதுவதிலிருந்து 'செய்து" அமைப்புடைய வினையெச்சமாகக் கொண்டுளர் என்பதும் தெரிகிறது.

மேலும்

"வெள்வசிப் **படீஇயர்** மொய்த்தவள்பு அழீஇ
(நற். 82)

என்னும் அடியில் அமைந்துள்ள 'படீஇயர்' என்னும் வினை யெச்சத்திற்கு உரை எழுதும் பொழுது 'பட்டதாக' என்றும் எழுதியுள்ளனர்.

மற்றும்

"எல்வளை நெகிழ்த் தோர்க்கு கல்லல் உறீஇயர்"
(நற். 56)

என்னும் அடியில் அமைந்துள்ள 'உறீஇயர்' என்னும் வினை யெச்சத்திற்கு உரைஎழுதும்பொழுது 'உறுதலின்' (செயின் அமைப்பு) என்றும் எழுதிஉள்ளனர். எனவே இலக்கிய உரைகாரர்கள் வினை யெச்ச வடிவ அமைப்பு 'செய்யியர்' ஆக இருப்பினும் உரை எழுதும்பொழுது பிற அமைப்புகளாகக் கருதியுள்ளனர் என்பதும் உணர முடிகின்றது. இச்செய்தி மேலும் ஆய்விற்குரியது.

6. செய்யிய

செய் — இய
செய் — வினை அடி
இய — வினை எச்ச விகுதி.

''வெள்ளாங் குருகின் பிள்ளை செத்தெனக்
காணிய சென்ற மடநடை நாரை''
(ஐங். 151)

''**காணிய** வருதும் யாமே.''
(ஐங். 420)

''வெவ்வெங் கலுழி தவ்வெனக் **குடிக்கிய**''
(குறும். 356)

''**காணிய** சென்ற இரவல் மாக்கள்
(புறம். 313)

சங்க இலக்கியத்தில் 'செய்யிய' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் 'காரணப் பொருட்டு' வினையெச்சங்களாகவே செயல்படுகின்றன. 'செய்யிய' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களிலும் வெளிப்படைக் காலஉருபன் இல்லா விடினும்-அவைகள் எதிர்காலம் உணர்த்துகின்றன. இலக்கண உரைகாரர்களும் 'செய்யிய' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் எதிர்-காலம் உணர்த்தும் என்று கூறுவர்.

முற்கூறிய 'செய்யியர்' என்பதும் 'செய்யிய' என்பதும் சொல் வடிவில் (form) வாழியர், வாழிய என்னும் வியங்கோள் வினை முற்றுக்கள் போன்று உள்ளன என்பதும் குறிப்பிடத்-தக்கதாம்.

செய்யியர், செய்யிய அமைப்புடைய வினையெச்சங்களும் குறைவாகவே சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றன.

7. செயின்

செய் — இன்
செய் — வினை அடி
இன் — வினை யெச்சக் கடப்பாட்டு உருபன்.

''இன்னு **செயினும்** இனிதுதலை யளிப்பினும்''
(குறும். 397)

''கொன்னும் சிவப்போன் **காணின்** வென்வேல்''
(அகம். 60)

''வேம்பின் பைங்காய் என் தோழி **தரினே**''
(குறும். 196)

''.... .... யான் **நோக்கின்**
மெல்ல இறைஞ்சும் தலை.'' (கலி. 61)

சங்க இலக்கியத்தில் 'செயின்' அமைப்புடைய வினை-யெச்சங்கள் கடப்பாட்டு வினையெச்சங்களாய்ச் (conditional participle) செயல்படுகின்றன. சேனாவரையர் 'செயின்' அமைப்புடைய வினை யெச்சங்கள் முக்காலமும் உணர்த்தும் என்பர். தெய்வச்சிலையாரும், நச்சினார்க்கினியரும் 'செயின்' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் எதிர்காலம் உணர்த்தும் என்பர். 'செயின்' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களிலும்-வெளிப்படைக் காலஉருபன் இல்லை. சங்க இலக்கியத்தில் 'செயின்' அமைப்புடைய வினை யெச்சங்கள் சூழ்நிலைகளுக்-கேற்ப முக்காலமும் உணர்த்துகின்றன எனலாம். மேலும் சங்க இலக்கியத்தில் இவ்வகை அமைப்புடைய வினையெச்சங்-கள் நிரம்பக் காணக்கிடைக்கின்றன.

8. செய

செய் — அ

செய் — வினை அடி

அ — வினை எச்ச விகுதி

"என் **செயப்** பசக்கும் தோழி என் கண்ணே"

(ஐங். 169)

"**செய** நின்ற பண்ணினுட் செவி சுவை கொள்ளாது"

(கலி. 142)

"கண் **தர** வந்த காம ஒள்ளெரி"

(குறும். 305)

"அலமரல் வருத்தம் **தீர** யாழநின"

(நற். 9)

'செய' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களில் வெளிப்படைக் கால உருபன் இல்லை. சங்க இலக்கியத்தில் 'செய' அமைப்-புடைய வினையெச்சங்கள் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப முக்காலமும் உணர்த்துகின்றன. இலக்கணஉரைகாரர்களும் 'செய' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் முக்காலம் உணர்த்தும் என்பர். மேலும் இவ்வகை வினை யெச்சங்கள் சங்க இலக்கியத்-தில் நிரம்பக் காணக் கிடைக்கின்றன.

9. செயற்கு

செயல்·கு

செயல் - தொழிற் பெயர்

கு - வினையெச்சக் காரணப் பொருட்டு உருபன்

சேனாவரையர் 'செயற்கென்னும் வினையெச்சம் உருபேற்று நின்ற தொழிற்பெயரோடு ஒப்புமை உடைத்தாயினும், உருபும் பெயரும் ஒன்றாகாது, பகுப்பப் பிளவுபட்டிசையாது ஒன்று பட்டிசைத்தலான், அதனின் வேறாயினாற்போல, இதுவும் உருபேற்ற சுட்டுப்பெயரோடு ஒப்புமை உடைத்தாயினும் பிளவு பட்டிசையாது ஒன்றுபட்டிசைத்தலான் வேறாகவே கொள்ளப்படும் என்பது என்றும், நச்சினார்க்கினியர் 'உண்டான் உண்டவள் என்னும் தொழிற்பெயர்கள் உண்டாற்கு, உண்டவற்கு என நான்கன் உருபை ஏற்புழிச் செயற்கென்னும் எச்சப்பொருள் தரும் மயக்கம் இன்மையும், உணல் என்னும் வினைப்பெயர், குகரம் அடுத்துழி உண்டலைச் செய்தெற்கென்னும் பொருள்தந்து எச்சப்பொருட்டாயே நிற்றலின் வினைப்பெயர் நான்கன் உருபு பெற்று நின்றதென்னும் மயக்கம் இதற்கு இன்மையும் உணர்க என்றும் கூறுவர். எனவே சேனாவரையர், நச்சினார்க்கினியர் உரைகளிலிருந்து 'செயற்கு' வினையெச்சத்தினைச் செயல்-கு எனப்பிரித்து ஈற்றுக் குகரத்தினை நான்கன் உருபு எனக்கொள்ளாது வினையெச்சப்பொருள் தரும் உருபனாகக் கொள்ளவேண்டும் என உணர முடிகிறது. கல்லாடனார் 'இனிச் செயற்கு என்பது உணற்கு வந்தான். என்பது. இஃது அதற் பொருட்டென்னும் பொருள்பற்றி வரும். இது உணல் என்னும் தொழிற் பெயர் நான்காம் உருபு ஏற்றவாறன்றோ எனின் அதுவுமோர் வழக்குண்டு. பெயர்ப் பொருண்மை நோக்கிய வழி அதுவாகவும், காலம் நோக்கிய வழி வினை எச்சமாகவும் கொள்க' என்று கூறுவதிலிருந்து ஈற்றுக்குகரத்தினை இருவகையாகவும் கொள்கிறார் எனத் தெரிகிறது. எவ்வாறாயினும் 'செயற்கு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களின் செயற்பாட்டிலிருந்து 'கு' உருபன் அமைப்பில் நான்காம் வேற்றுமை உருபோடு ஒத்து விளங்கினும் வினையெச்சக் காரணப்பொருட்டு உருபன் என்று கொள்வதே பொருத்தம்.

"யாவதும் இல்லை யான் **செயற்கு** உரியதுவே"
(குறும். 383)

"நாம்**செலற்கு** ஏமதி வலவ தேரே."
(நற். 21)

"வந்தனென் பரிசில் கண்டனென் **செலற்கு**ஆன"
(புறம். 208)

சங்க இலக்கியத்தில் 'செயற்கு' அமைப்புடைய வினை-யெச்சங்கள் காரணப் பொருட்டு வினையெச்சங்களாகச் செயல் பட்டு எதிர் காலம் உணர்த்திநிற்கின்றன. சேனாவரையரும், தெய்வச்சிலையாரும் 'செயற்கு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்-கள் எதிர்காலம் உணர்த்தும் என்றே கூறுவர். 'செயற்கு' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களும் சங்கஇலக்கியத்தில் அருகியே காணப்படுகின்றன. பிற்கால இலக்கணநூலார் நன்னூலார்[4] வினை யெச்சங்களைத் தொகுத்துக் கூறுவதில் 'செயற்கு' வினை யெச்சத்தினைக் குறிப்பிட்டாரில்லை.

சங்க இலக்கியத்தில் தொல்காப்பியர் தொகுத்துக்கூறிய ஒன்பது வினையெச்சங்களுள் முதல் நான்கும் இறந்த காலமும் ஏனையவை ஏனைக்காலமும் உணர்த்துவதிலிருந்து தொல் காப்பியரே நூற்பா அமைப்பதில் இறந்த கால வினை யெச்சங் களை முற்கூறி ஏனைக் கால வினையெச்சங்களைப் பிற்கூறினர் போலும், என எண்ண இடமளிக்கிறது. இக்கருத்தினைக் கல்லாடனாரும் வினையெச்சங்களின் வைப்புமுறையினை விளக்கும் பொழுது குறிப்பிட்டுள்ளார் என்பதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

தொல்காப்பியர் மேலும் சில வினையெச்சங்களை எழுத்-ததிகாரத்தில், புணர்ச்சிவிதிகள் கூறுமிடத்துக் குறிப்பிட்டுள்-ளார்.

10. செய்யா

"செய்யா என்னும் வினையெஞ்சு கிளவியும்
அவ்வியல் திரியாது என்மனார் புலவர்."
(தொ. எ. 222)

---

4. நன்னூல், 343.

செய் — ஆ
செய் — வினையடி
ஆ — வினையெச்ச விகுதி

'செய்யா' என்னும் வினையெச்சத்தினை நச்சினார்க்கினியரும், கல்லாடனாரும் 'செய்யூ' என்னும் வினையெச்சத்தோடு தொடர்புபடுத்திக் கூறுவர்.

''பாயிருள் நீங்கபகல் **செய்யா** எழுதரு
ஞாயிறு அன்னஅவன் வசையில் சிறப்பு''
(மலை. 84)

''நுதிவேல் கொண்டு நுதல்வியர் **துடையா**''
(புறம். 349)

''பசிபடு மருங்குலை கசிபுகை **தொழா**''
(புறம். 260)

தெய்வச்சிலையார் 'செய்யா' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் இறந்த காலம் அல்லது நிகழ் காலம் உணர்த்தும் என்பர். நச்சினார்க்கினியர் 'செய்யா' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் இறந்தகாலம் உணர்த்தும் என்பர். 'செய்யா' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களில் வெளிப்படைக் கால உருபன் இல்லாவிடினும் அவை சங்க இலக்கியத்தில் இறந்த காலமே உணர்த்துகின்றன.

செய்யா — செய்து
துடையா — துடைத்து
தொழா — தொழுது

மேலும் 'செய்யா' என்னும் வினையெச்சம் அமைப்பில் எதிர்மறை போன்று காணப்படினும் உடன்பாட்டுப் பொருளையே அளிக்கிறது. இலக்கிய உரைகாரர்களும் உரை கூறும் பொழுது 'செய்து' அமைப்பிலேயே அதாவது 'செய்யா' என்றால் 'செய்து' என்றும் 'துடையா' என்றால் 'துடைத்து' என்றும் பொருள் எழுதியுள்ளனர். இவ்வகை வினையெச்சங்கள் சங்க இலக்கியத்தில் குறைவாகவே காணக் கிடைக்கின்றன.

இகர ஈற்று வினை யெச்சங்கள்

தொல்காப்பியர் எழுத்ததிகாரத்தில் இகர ஈற்றுப் புணர்ச்சிகளை விளக்கும் பொழுது

"இனிஅணி என்னும் காலையும் இடனும்
வினையெஞ்சு கிளவியும் சுட்டு மன்ன."
(தொ. எ. 236)

என்னும் நூற்பாவில் இகர ஈற்று வினையெச்சங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வருந்தி (நற். 67) கலங்கி (நற். 30)
காட்டி (நற். 47) கூறி (புறம். 43)
கூஉய்இ (குறும். 303) கொளீஇ (நற். 67)
நோக்கி (நற். 298)

சங்க இலக்கியத்தில் இகர ஈற்று வினையெச்சங்கள் பல்வகை அமைப்பில் காணக்கிடைக்கின்றன. மேலும் இறந்தகாலமே உணர்த்துகின்றன. இவ்வகை வினையெச்சங்கள் பொருள் உணர்த்தி நிற்கும் பொழுது 'செய்து' அமைப்பு வினையெச்சமாகின்றன. இலக்கண உரைகாரர்களும் இவ்வகை வினையெச்சத்தினைச் 'செய்து' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களுடன் இணைத்துப் பேசுவர்.

யகர ஈற்று வினையெச்சங்கள்

தொல்காப்பியர் யகர ஈற்று வினையெச்சம் பற்றிக் குறிப்பிட்டாரில்லை. ஆனால் உரைகாரர்கள் யகர ஈற்று வினையெச்சங்களைக் கூறியுள்ளனர்.

கூய் (கலி. 38 ; புறம், 395)
போய் (கலி. 148)

சங்க இலக்கியத்தில் கூய், போய் என்பன இகர ஈற்று வினையெச்சங்களைப் போன்று இறந்த காலப் பொருளையே உணர்த்துகின்றன. கூய், போய் என்பனவற்றின் ஈற்று யகரத்தினை இகரத்தின் மாற்று வடிவம் எனக் கொள்ளலாம். யகர ஈறு நெட்டெழுத்தினை அடுத்து மட்டுமே வருகிறது.

இன்றி

தொல்காப்பியர் 'இன்றி' என்னும் வினையெச்சத்தினையும் குறிப்பிட்டுள்ளார். (தொ. எ, 237).

''ஐயம் இன்றிக் கடுங் கூவினளே''
(நற். 297)

"என்னை **இன்றியும்** கழிவது கொல்லோ"
(குறும். 24)

"இடன் **இன்றி** இறந்தோர்க்கு ஒன்று ஈயாமை"
(கலி. 2)

மேலே அடிகளில் 'இன்றி' என்னும் வடிவம் வினையெச்சமாய்ச் செயல்படுகின்றது.

இன்று

தொல்காப்பியர்

"இன்றி என்னும் வினையெஞ்சு இறுதி
நின்ற இகரம் உகரமாதல்
தொன்றியல் மருங்கின் செய்யுளுள் உரித்தே"
(தொ. எ. 237)

என்று கூறுவர். அதாவது 'இன்றி' என்னும் வினையெச்சத்தின் ஈற்றுஇகரம் உகரமாகத் திரிந்துநிற்கும் முறையில் செய்யுளில் காணப்படும்.

இன்றி > இன்று

"நாவலந் தண்பொழில் **வீவின்று** விளங்க"
(பெரும். 41)

"கார்எதிர் காலையாம் **ஓவின்று** நலிய"
(ஐங். 491)

மேலே அடிகளில் 'இன்று' வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

அன்றி > அன்று

இன்றி பற்றிக் குறிப்பிட்ட தொல்காப்பியர் 'அன்றி' பற்றிக் கூறினாரில்லை. ஆனால் சங்க இலக்கியத்தில் அன்றியும் வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

"உழையர் அண்மையின் உழப்பது **அன்றியும்**
மழையும் தோழி மாறு பட்டன்றே"
(குறும். 289)

"தொல்எழில் வனத்து **அன்றி** வயவுநோய்
நலிதரின்" (கலி. 29

இன்றியின் ஈற்றுஇகரம் எவ்வாறு உகரமாகத் திரிந்து வினையெச்சமாகச் செயல்பட்டதோ அதனைப் போன்று அன்றியின் ஈற்று இகரமும் உகரமாகத் திரிந்து 'அன்று' என நின்று வினையெச்சமாகச் சங்க இலக்கியத்தில் செயல்படுகின்றது.

"படர்ந்த உள்ளம் பழுது **அன்று** ஆக
வந்தனர் வாழி தோழி"

(அகம். 68)

"நாள் **அன்று** போகிப் புள்ளிடைத் தட்ப"

(புறம். 124)

இன்றி, அன்றி என்பன முறையே இல், அல் எனும் எதிர்மறையடியாகத் (Negative root) தோன்றிய சொற்கள் ஆகும்.

அடுத்து, தொல்காப்பியர் வினைஇயலில் சில வினை முற்றுக்கள் வினையெச்சமாதலையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

செய்கென் கிளவி

தொல்காப்பியர் தன்மை ஒருமை வினைமுற்றுக்களின் விகுதிகளை

"கட தற வென்னும்
அந்நான் கூர்ந்த குன்றியலுகரமொடு
என் ஏன் அல் என வரூஉம் ஏழும்
தன்வினை உரைக்கும் தன்மைச் சொல்லே".

(தொ. சொ. 203)

என்று கூறுவர். அடுத்த நூற்பா

"அவற்றுள்
செய்கென் கிளவி வினையொடு முடியினும்
அவ்வியல் திரியாது என்மனார் புலவர்.

(தொ.சொ. 204)

என்பதில் 'செய்கு' என்னும் சொல் வினையெச்சமாகச் செயல்படுதலைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்நூற்பாவிற்கு இளம்பூரணர் 'அவ்வேழனுட் செய்கு என்னும் சொல் வினைகொண்டு முடியினும் அமையும். 'உண்கு வந்தேன்' என வரும்.

செய்கென் கிளவி வினையொடு முடியினும் அமைக எனவே செய்கும் என்னும் கிளவியும் வினையொடு முடியினும் அமைக என்பது போந்ததாம்.

'உண்கும் வந்தேம்' என வரும்.

இனி அவை முடி'பினும் அமையும் எனவே பெயர் கொண்டு முடிதலே வலியுடைத்து என்பது போந்ததாம்.

'உண்கு யான். உண்கும் யாம் என வரும், 'அவ்வியல் திரியா' என்பது அவையும் முற்றுச் சொல் இயல்பில் திரியா, என்றவாறு என்று விளக்கம் கூறியுள்ளார்.

சேனவரையர், மேற்கூறப்பட்ட ஒருமைத்தன்மை வினை ஏழனுள் செய்கென்னுஞ்சொல் வினையொடு முடியுமாயினும் முற்றுச் சொல்லாதலிற் திரியாது;

(எ—டு) காண்கு வந்தேன் என வரும்;

காண்கு வந்தேன் என்ற வழிச் செய்கென் கிளவி வினையெச்சமாய்த் திரிந்ததாயின் செய்தென் எச்சமாதற் கேலாமையின், செயவென் எச்சமாய்த் திரிந்தது எனல் வேண்டும். வேண்டவே செயவெனெச்சத்திற்குரிய வினைமுதல் வினையும் பிற வினையும் அது கொள்வான் செல்லும்; வினை முதல் வினையல்லது கொள்ளாமையிற் செயவெனெச்சமாய்த் திரிந்தது என்றல் பொருந்தாது. பிறிதாறின்மையின், முற்றுச் சொல்லாய் நின்றது எனவே படும். அதனல் அவ்வியல் திரியாது என்றுர் என்பது, அல்லதூஉம் செய்கென் கிளவி சிறுபான்மையல்லது பெயர் கொள்ளாமையின், பெரும்பான்மையாகிய வினைகோடல் அதற்கியல்பேயாம். ஆகவே அது திரிந்து வினைகொள்ளுமெனல் வேண்டாவாம். அதனாலும் முற்றாய் நின்று வினைகொண்டதென்றலே முறைமையென்றுணர்க, என விரித்துப் பொருள் உரைப்பர்.

தெய்வச்சிலையார், மேற்சொல்லப் பட்டவற்றுள் செய்கு என்னும் சொல் வினையொடு முடிந்துழியும் பாலுணர்த்தும் இயற்கையில் திரியாது; 'காண்கு வந்தேன்' என வரும்; காண்குயான் எனப் பெயரொடு முடிதல் இலக்கணம் என்று கொள்க என்று உரைகூறுவர்.

நச்சினார்க்கினியர், அவற்றுள் முற்கூறிய ஒருமைத் தன்மை வினை ஏழனுள், செய்கென்னும் முற்றுச் சொல் பெயரொடு முடியாது வினையொடு முடியினும், அம்முற்றுச் சொல்லாதற் தன்மையில் திரியாதென்று கூறுவர் புலவர் என்றவாறு.

(உம்.) 'காண்கு வந்திசிற் பெரும' என வரும். 'நோகோ யானே' எனப் பெயர்கோடல் சிறுபான்மையாம் என உரைவிளக்கம் செய்வர்.

கல்லாடனார், மேற்சொல்லப்பட்ட ஏழனுள்ளும் செய்கு என்னும் சொல் பெயரொடு முடியாதே வினையொடு முடியினும் பெயரொடு முடிந்தனபோல அம்முற்றுச்சொல்லாகல் இயல்பின் திரியாது.

(எ-டு) உண்கு வந்தேன் என்பது.

இனி ஒன்றென முடித்தல் என்பதனான் உண்கும் என்பதும் இவ்வாறே வினையொடு முடியும்.

(எ-டு) உண்கும் வந்தோம் என்பது என்றும் உரைகூறி நிற்பர்.

P. S. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, "Learned men say that, of them, the form 'ceyku' does not lose its finite form when it is followed by another finite verb."

(எ-டு) 'காண்கு வந்திசிற் பெரும' (புறம். 17)

என்று விளக்கம் செய்வர்.

பிற்கால இலக்கண நூலார் நன்னூலார்,

'செய்கென் ஒருமையும் செய்குமென் பன்மையும்
வினையொடு முடியினும் விளம்பிய முற்றே

(நன். 333)

என்று கூறுவர்.

சங்க இலக்கியத்தில் தன்மைஒருமை வினைமுற்றுக்களுள் அந்நான்கூர்ந்த குன்றியலுகரம் எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட கு, டு, து, று என்னும் ஈறுகளுள் கு, டு ஈறுகளைக் கொண்ட வினைமுற்றுக்களே மிக அருகிக் காணப்படுகின்றன.

து, று ஈற்று வினைமுற்றுக்கள் காணப்படவில்லை. மேலும் கு ஈறுபெற்ற செய்கு என்னும் அமைப்புடைய சொற்கள் முற்றாகச் செயல்படுவதோடு மட்டுமல்லாமல் எச்சமாகவும் செயல்படு-கின்றன. அவ்வாறு அமைந்து வருமிடங்களும் சங்க இலக்-கியத்தில் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன.

'' **காண்கு வந்தனென்** யானே'' (பதிற் 88)
'' **காண்கு வந்திசினே**'' (பதிற். 16, 41)
'' நிற் **காண்கு வந்திசின்**'' (புறம் 125)
'' மையலை மாதோ **விடுக என்றேன்**'' (கலி. 10)

இப்பாடல் அடிகளில் இருந்து புலனாகும் உண்மை என்ன-வெனில் இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் என்னும் கூற்று உண்மையாகின்றது. எவ்வாறெனில் செய்கென் கிளவி தொ-டர்ந்து இன்னொரு வினைகொண்டு முடியுமாயின் அதனைத் தொடர்ந்து வரும் வினை முற்றுக்கள் தன்மை ஒருமையாகவே உள்ளன. இச் செய்தியைத்தான் மேலே அடிகள் வெளிப்படுத்-துகின்றன. இக் கருத்தினைத்தான் தொல்காப்பியர் அந்நூற்-பாவில் கூறியுள்ளார் எனலாம். அதனால்தான் செய்கென் கிளவி வினையொடு முடியினும் அவ் வியல் திரியாது என்று கூறு-கிறார்.

சங்க இலக்கியச் சான்றுகளிலிருந்து 'அவ்வியல் திரியாது' என்ற தொடருக்கு உரைகூறின் செய்கு அமைப்புடைய வினைச்சொல் இன்னொரு வினைச்சொல் கொண்டு முடியுமாயின் முடிக்கும் வினைச்சொல், செய்கு எவ்வாறு தன்மைஒருமை வினைச்சொல்லோ அதனைப் போன்று தன்மைஒருமை வினைச்-சொல்லாகவே இருக்கும். இரண்டு வினைமுற்றுக்கள் அடுக்கி வருமாயின் முந்தையதை எச்சம் என்றும் பிந்தையதை முற்று என்றும் கொள்ளலாம். இவ்வாறு வினை முற்றுக்கள் அடுக்கி வருமாயின் முந்தையதை முற்றெச்சம் எனக் கொள்வர் பிற்கால இலக்கணஉரைகாரர்களும், இலக்கணக்காரர் களும். மேலும் இளம் பூரணர், கல்லாடனார், நன்னூலார் மேலை நூற்பாவிலிருந்து ஓர் ஒப்புமையாக்கமும் செய்துள்ள-னர். தொல்காப்பியர் 'செய்கு' என்னும் ஒருமை வினைபற்றிக் கூறியதனால் உரைகாரர்களும், நன்னூலாரும் 'செய்கும்' என்-னும் பன்மை வினையும் வினையெச்சமாக வரும் என்று ஒப்பு-

மையாக்கம் செய்துள்ளனர் எனலாம். ஆனால் 'செய்கும்' வினையெச்சமாகச் செயல்படுகின்ற நிலை சங்கஇலக்கியத்துள் காணப்படவில்லை.

'செய்கு' அமைப்புடைய வினைஎச்சம் எதிர்காலத்தை உணர்த்திநிற்கின்றது. மேலும் காரணப்பொருட்டு வினை-யெச்சமாகவே செயல்படுகின்றது.

செய் - க் — உ
செய் — வினை அடி
க் — எதிர்கால உருபன் (இறப்பல்கால உருபன்)
உ — வினை எச்ச விகுதி.

மாரைக் கிளவி

தொல்காப்பியர் பலர்பால் வினைமுற்று விகுதிகளை

'' அர் ஆர் ப என வரூஉம் மூன்றும்
பல்லோர் மருங்கிற் படர்க்கைச் சொல்லே''
(தொ. சொ. 206)

என்றும், அடுத்த நூற்பாவில்

'' மாரைக் கிளவியும் பல்லோர் படர்க்கை
காலக் கிளவியொடு முடியும் என்ப''.
(தொ. சொ. 207)

என்றும் குறிப்பிடுவர். மேலும் மாரைக்கிளவி பல்லோர் படர்க்கை வினை முற்றாகவும் மட்டுமல்லாது காலக்கிளவியொடு முடியும் என்றும் கூறியுள்ளார்.

இந்நூற்பாவுக்கு இளம்பூரணர், மார் என்பதூஉம் உயர்-திணைப் படர்க்கைப் பன்மைக்கு உரித்து; அது பின்னை முடியுங்-காலை வினைச்சொல்லோடு முடிதல் உடைத்து.

(வ. று) ஆர்த்தார் கொண்மார் வந்தார் என வரும் என்றும்; சேனாவரையர், முன்னையனவேயன்றி மாரீற்றுச் சொல்லும் பல்லோர் படர்க்கை உணர்த்தும், அது அவை போலப் பெயர் கொள்ளாது வினை கொண்டு முடியும்.

(எ.டு) எள்ளுமார் வந்தார், கொண்மார் வந்தார் என வரும் என்றும்;

தெய்வச்சிலையார், மார் ஈற்று வினைச் சொல்லும் பல்லோரை உணர்த்தும் படர்க்கைச் சொல்லாம்; அது பெயரொடு முடிதலேயன்றி வினையொடும் முடியும் என்று சொல்லுவார்; (எ-டு) ஆ கொண்மார் வந்தார். இது வினையொடு முடிந்தது. 'பாடில் மன்னரைப் பாடன்மார் எமரே' இது பெயரொடு முடிந்தது.

இதனையும், செய்கு என்பதனையும் வினையெச்சம் என்றதனுற் குற்றம் என்னை எனின் வினைஎச்சம் பால் தோன்ருது. இவை பால் தோன்றலின் முற்று எனல்வேண்டும் என்றும் கூறுவர்.

நச்சினர்க்கினியர், சேனவரையர் உரையினை அவ்வாறே எடுத்தோதியுள்ளார்.

கல்லாடனரும் சேனவரையர், நச்சினர்க்கினியர் உரைகளேயே பின்பற்றி எழுதியுள்ளார்.

உரைகாரர்கள் 'மார்' ஈற்று வினைச்சொல் இன்னெரு வினைகொண்டு முடியப்பெறினும் தம்முடைய வினை முற்ருகும் நிலையினின்றும் திரியாது என, செய்கென் கிளவிக்குக் குறிப்பிட்டது போலவே கூறியுள்ளனர். மேலும் சான்றுகள் அனைத்தும் மார் ஈற்று வினைச்சொல்லைத் தொடர்ந்துவரும் வினைச்சொல்லானது பலர் பால்வினைமுற்றுச் சொல்லாகவே காட்டியுள்ளனர்.

சங்க இலக்கியத்தில் பல இடங்களில் 'மார்' ஈற்று வினைச்சொற்கள் காணப்படுகின்றன. அவைகள் வினைமுற்ருகவும், வினையாலணையும் பெயராகவும், வினையெச்சமாகவும் செயல்படுகின்றன.

> "ஒழியச் **சென்மார் செல்ப**" (அகம். 285)
>
> "கண் பனி **துடைமார் வந்தனர்** விரைந்தே" (அகம். 269)
>
> "மாலை நனி விருந்து **அயர்மார்**
> தேர் வரும் என்னும் உரை வாராதே." (குறும். 155)
>
> "கடவுள் ஓங்கு வரை **பேண்மார்** வேட்டெழுந்து
> கிளையொடு **மகிழும்** குன்ற நாடன்" (நற். 165)

"கயிறு பிணிக் குழிசி ஓலை **கொண்மார்**
பொறி **கண்டு** அழிக்கும் ஆவண மாக்களின்"
(அகம். 77)

"துறை நணி மருதமேறித் **தெறுமார்**
எல்வளை மகளிர் தெள்விளி **இசைப்பிற்**"
(பதிற். 27)

மேலைச்சங்கப்பாடல்கள் அடிகளிலிருந்து புலனாகும் உண்மை என்னவெனில் 'மார்' ஈற்று வினைச் சொற்கள் இன்னொரு வினையைத் தழுவுமாயின் அவ்வினை, வினைமுற்றாக மட்டுமல்லாமல் வினையெச்சமாகவோ பெயரெச்சமாகவோ உள்ளன. சுருங்கக்கூறின் ஏதேனும் ஒரு வினைச்சொல்லாக உள்ளது. மார் ஈற்றுச் சொல்லை முடிக்கும் சொல் முற்றாக இருத்தல் வேண்டுவதில்லை, எனவே தான் தொல்காப்பியரும் "காலக் கிளவியொடு முடியும் என்ப" என்று கூறினர் போலும். மேலும் செய்கென் கிளவி பற்றிய நூற்பாவும், மாரைக் கிளவி பற்றிய நூற்பாவும் ஒன்றையொன்று விளக்குவனவாக உள்ளன எனலாம். செய்கென் கிளவி பற்றிய நூற்பாவில் கூறிய 'அவ்வியல் திரியாது' என்ற தொடரினை விளக்க மாரைக்கிளவி நூற்பாவும் ஒரு சான்றாக உள்ளது. எவ்வாறெனின் செய்கென் கிளவி வினைகொண்டு முடியும் பொழுது முடிக்கும் வினை அவ்வியல் திரியாமல் தன்மைஒருமைவினைமுற்றாக இருத்தல்வேண்டும் என்றும் மாரைக்கிளவி வினைகொண்டு முடியும் பொழுது ஏதேனும் ஒரு வினை கொண்டு முடியப்பெறும் என்றும் அறிய முடிகிறது அதனால்தான் "அவ்வியல் திரியாது" என்ற தொடர் மாரைக் கிளவி நூற்பாவில் இடம்பெறவில்லை.

சங்க இலக்கியத்தில் மார் ஈற்று வினையெச்சம் காரணப் பொருட்டு வினையெச்சமாகச் செயல்படுகின்றது. (செய்-ம்-ஆர்) மேலும் செய்கென் கிளவியும், மாரைக் கிளவியும் ஒரு காலத்து வினைமுற்றுத்தான் வினையெச்சமாகியது என்னும் கருத்தினையும் வலியுறுத்துகின்றது. இதனால்தான் நன்னூலாரும் 'வினைமுற்றே வினையெச்ச மாகலும்' [5] என்று குறிப்பிட்டார் போலும். இன்றைய மாற்றிலக்கண மொழியியலாரும் கூட வினையெச்சங்கள் எல்லாம் முற்றுவின் மாற்றமே என்று கூறுவதும் இதனை உறுதிசெய்கின்றது.

---

5. நன்னூல், 351.

கூட்டுவினையெச்சங்கள் (Compound Verbal Participles)

தொல்காப்பியர் வினையெச்சங்களைத் தொகுத்துக்கூறிய பின்னர் அதனை அடுத்து

"பின் முன் கால் கடை வழி இடத்து என்னும்
அன்ன மரபின் காலங் கண்ணிய
என்ன கிளவியும் அவற்றியல்பினவே"

(தொ. சொ. 229)

என்றும் சில வினையெச்சங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இங்கே கூறப்பட்டுள்ள பின், முன், கால், கடை, வழி, இடத்து என்னும் சொற்கள் மட்டும் வினையெச்சமாக வாரா. இவ்வாறு சொற்களும் பெயரெச்சத்தினைத் தொடர்ந்து நின்று ஈருக அமைந்து இருசொல்லும் இணைந்து நின்றே வினையெச்சப் பொருள் உணர்த்தும். அதனால் தான் இவ்வகை வினையெச்சங்களைக் கூட்டுவினையெச்சங்கள் (Compound verbal Participles) என்றழைக்கலாம்.

பின், முன், கால், கடை, வழி, இடத்து என்னும் ஆறு சொற்களும் பெயர்ச்சொற்களாம். ஆனல் இவைகள் காலத்தினைச் சுட்டும் (Time denoting words) பெயர்ச் சொற்களாம். இப் பெயர்ச் சொற்கள் பெயரெச்சங்களைத் தொடர்ந்து நின்றே வினையெச்சமாகச் செயல்படும் பொழுது ஏனைப்பெயர்கள் பெயரெச்சத்தினைத் தொடர்ந்துநிற்கும் பொழுது பெயரெச்சத்திற்கும், பெயருக்கும் இடையே இடைவெளி காணப்படுவது போன்றுப் பெயரெச்சத்திற்கும் இப்பெயர்களுக்கும் இடையே இடைவெளி காணப்படாது. இக் கருத்தினை உரைகாரர்களுள் கல்லாடனரும், பேராசிரியர்கள் தெ. பொ. மீனட்சிசுந்தரனரும்,[6] ச. அகத்தியலிங்கமும்[7] குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

---

6. Meenakshisundaram, T. P., A History of the Tamil language. P. 82
7. அகத்தியலிங்கம். ச., "வினை எச்சம் பற்றித் தொல்காப்பியம்" தொல்காப்பிய மொழியியல்; ப. 212.

வந்த முருகன் என்பதிலிருந்து வந்தக்கால் என்பது வேறுபாடுடையது.

வந்த # முருகன்
வந்தக்கால்

தொல்காப்பியர் இவ்வாறு சொற்களும் பெயரெச்சத்-தினைத்தொடர்ந்து ஈருகிநின்று வினையெச்சங்களாகச் செயல்படும் என விரித்துக் கூருவிடினும், உரையாசிரியர்கள் காட்டும் சான்றுகளும் சங்கஇலக்கியத்தில் அவைகள் பயின்று வந்துள்ளமையும் அவ்வாறு சொற்களும் பெயரெச்சத்தினைச் சார்ந்துநின்றுதான் வினையெச்சமாகச் செயல்படும் என்பதை உறுதிசெய்கின்றன.

பின்

கண்ட பின்னே (குறும். 306)
கிளந்த பின் (குறும். 374)
தீர்ந்த பின் (பதிற். 68)

சங்கஇலக்கியத்தில் 'பின்' என்னும் வடிவம் 'செய்த' அமைப்புடைய பெயரெச்சத்தோடு இணைந்துநின்றே வினை-யெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

பின்றை

கழிந்த பின்றை (நற் 126)
முடித்த பின்றை (நற். 102)
கழிப்பிய பின்றை (பொரு. 52, 102)
நீங்கிய பின்றை (மது. 404)

சங்கஇலக்கியத்தில் 'பின்றை' என்னும் வடிவமும் பின் போன்று செய்த, செய்யிய அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின் இணைந்து வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

பின்னர்

கொடுத்த பின்னர் (குறி. 174)

சங்க இலக்கியத்தில் 'பின்னர்' என்னும் வடிவமும் செய்த அமைப்புடைய பெயரெச்சத்தின் பின் இணைந்துநின்று வினை-யெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் பின்றை, பின்னர் என்னும் வடிவங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. பின்றை, பின்னர் என்பவைகளைப் பின் என்பதின் மாற்று வடிவங்களாகக் கொள்ளலாம்.

முன்

கூரு முன் (பரி. 10)
என்னு முன் (பரி. 20)
மணவா முன் (அகம். 291)

சங்க இலக்கியத்தில் 'முன்' என்னும் வடிவம் 'செய்யா' அமைப்புடைய எதிர்மறைப் பெயரெச்சங்களின் பின்னரே இணைந்து நின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

முன்னர்

புகழும் முன்னர் (குறும். 252)
சொல்லா முன்னர் (குறும். 256)

சங்க இலக்கியத்தில் 'முன்னர்' என்னும் வடிவமும் 'செய்யும்' அல்லது 'செய்யா' அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின் இணைந்துநின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் முன்னர் என்னும் வடிவம் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. 'முன்னர்' என்பதைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட 'முன்' என்பதின் மாற்றுவடிவமாகக் கொள்ளலாம்.

கால்

கொண்டக் கால் (கலி. 8)
ஒளிந்தக் கால் (கலி. 15)
தொலைந்தக் கால் (கலி. 15)
நினையுங்கால் (கலி. 9)
நாடுங்கால் (கலி. 16)
கொடுக்குங் கால் (கலி. 22)
கலுழாக் கால் (கலி. 53)
இழவாக் கால் (கலி. 53)
ஆற்ருக் கால் (கலி. 53)

சங்க இலக்கியத்தில் 'கால்' என்னும் வடிவம் செய்த, செய்யும், செய்யா என்னும் அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின்னர் இணைந்துநின்றே வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

காலை

வந்த காலை (அகம். 210) நின்ற காலை (பொரு. 89)

ஆகியகாலை (நற். 243) பெயரும்காலை (அகம். 318)

கார் செய் (அகம். 314) நீர் திகழ்காலை (அகம். 234)
காலை

முரண் இல் (அகம். 125) பண்புஇல்காலை (பொருள். 237)
காலை

சங்க இலக்கியத்தில் 'காலை' என்னும் வடிவம் செய்த, செய்யும், செய் அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின்னரும் இல்' எனும் சொல்லின் பின்னரும் இணைந்துநின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் 'காலை' என்னும் வடிவம் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. காலை என்பதனைக் 'கால்' என்பதின் மாற்று வடிவமாகக் கொள்ளலாம்.

கடை

வந்தக் கடை (கலி. 22) நீத்தக் கடை (கலி. 147)
மேவாக் கடை (கலி. 62) காணும் கடை (கலி. 87)

சங்க இலக்கியத்தில் 'கடை' என்னும் வடிவம் செய்த, செய்யும், செய்யா அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின்னர் இணைந்துநின்றே வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

வழி

கொண்ட வழி (கலி .12) புணர்ந்த வழி (கலி. 144)
நண்ணு வழி (பொரு. 76) உள் வழி (கலி. 144)
இல் வழி (கலி. 87)

சங்க இலக்கியத்தில் 'வழி' என்னும் வடிவம் செய்த, செய் அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின்னரும் உள், 'இல்' என்னும் சொற்களின் பின்னரும் இணைந்துநின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

இடத்து

அளவிய இடத்தும் (தொ.பொ. 144)
ஆகிய இடத்தும் (தொ.பொ. 145)

சங்கஇலக்கியத்தில் 'இடத்து' என்னும் வடிவம் பெயரெச்சத்தோடு இணைந்துநின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படும் இடங்கள் காணப்படவில்லை. ஆனால் தொல்காப்பியர் மொழியில் ஒரு சில இடங்களில் 'இடத்து' என்னும் வடிவம் 'செய்யிய' அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின்னர் இணைந்து நின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

மேலும் சங்கஇலக்கியத்தில் ஞான்று, ஞான்றை, ஊங்கு போன்ற காலம் (Time) உணர்த்தும் சொற்கள் முன்னையன போலப் பெயரெச்சங்களைத் தொடர்ந்துநின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகின்றன.

ஞான்று

வந்த ஞான்று (நற், 386) கொண்ட ஞான்று (கலி. 103)

எய்திய ஞான்று (புறம், 364) விளங்கும் ஞான்று (அகம். 3)

சங்க இலக்கியத்தில் 'ஞான்று' என்னும் வடிவம் செய்த, செய்யிய, செய்யும் அமைப்புடைய பெயரெச்சங்களின் பின்னர் இணைந்துநின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

ஞான்றை

வந்த ஞான்றை (அகம், 400) சென்ற ஞான்றை (புறம். 390)

சங்க இலக்கியத்தில் 'ஞான்றை' என்னும் வடிவம் செய்த அமைப்புடைய பெயரெச்சத்தின் பின்னர் இணைந்து நின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

ஊங்கு

காணா ஊங்கு (நற், 101) பரவா ஊங்கு (பதிற். 29)

சங்க இலக்கியத்தில் 'ஊங்கு' என்னும் வடிவம் செய்யா என்னும் எதிர்மறைப்பெயரெச்சங்களின் பின்னர் இணைந்து நின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது,

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடாத ஞான்று, ஞான்றை, ஊங்கு என்னும் வடிவங்கள் ஒருகால் பிற்காலத்துத் தோன்றியனவாக இருக்கலாம்.

தொல்காப்பிய உரைகாரர்களும் வினையெச்சங்களும்

தொல்காப்பியஉரைகாரர்கள் வினையெச்ச நூற்பாக்களுக்கு உரைவரைந்த பொழுது வேறுசில வினையெச்சங்களையும் சுட்டியுள்ளனர். இளம்பூரணர் பான், பாக்கு என்பன வினையெச்ச ஈறுகளாய் அமைந்துவரும் எனக்கூறியுள்ளார். சேனாவரையர் பாக்கு, ஆன், உம், ஆல், மல், மை என்பவைகள் வினையெச்ச ஈறுகளாய் அமைந்து வரும் எனக் கூறியுள்ளார். அதோடுமட்டுமல்லாமல் அல்லது, அல்லால் என்பவைகளும் வினையெச்சமாக வரும் என்றும் கூறியுள்ளார். தெய்வச்சிலையார், உம், மல், மை, கிற், இன்றி, அன்று, இனி, நனி என்பவைகள் வினையெச்சஈருகவோ வினையெச்சமாகவோ வரும் எனக் கூறியுள்ளார். நச்சினார்க்கினியர் உம், ஏல், ஏன் ஆல், ஆயினும், ஆனும், மல், மை, பான், பாக்கு, வான் வாக்கு. அல்லது, அல்லால் என்பன வினையெச்ச ஈருகவோ வினையெச்சமாகவோ வரும் எனக்கூறியுள்ளார். கல்லாடனார் ஆல், உம், ஏல், ஏன், ஆன், ஆயினும், அல்லால், பான், பாக்கு, வான், வாக்கு என்பன வினையெச்சஈருகவோ, வினையெச்சமாகவோ செயல்படும் எனக் கூறியுள்ளார்.

உரைகாரர்கள் காட்டிய வினையெச்சங்கள் பெரும்பான்மையும் சங்க இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன. அதோடு மட்டுமல்லாமல் உரைகாரர்கள் குறிப்பிடாத சில வினையெச்சங்களும் சங்க இலக்கியத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன.

வான்

''**நீக்கு வான்** பாய் வாள்'' (பரி. 7)

பான்

''**காண்பான்** யான் தங்கினேன் (கலி, 97)''
''புது நாண் **நுழைப்பான்** நுதிமாண் வள்ளுகிர்''

(குறும். 67)

வான், பான் ஈற்று வினையெச்சங்கள் காரணப்பொருட்டு வினையெச்சங்களாகச் செயல்படுகின்றன.

ஆல்

என்னுமால் (கலி. 94) தேய்மால் (கலி. 49)
என்றால் (கலி. 6)

ஏல்

''திறன் **உண்டேல்** உரைத்தைக் காண்'' (கலி. 38)
''வல்லை நீ **துறப்பா யேல்**'' (கலி. 3)
''செல்லா **விடுவாயேல்**'' (கலி 93)

மல்

''நொந்து **உரையாமல்** பெறுகற்பின்'' (கலி. 77)
''**கூறாமல்** கூறித் தன் மேல் செல்லும்'' (கலி. 1)

மை

'தொன்னசைக் **காவாமை** நன்னன் பறம்பில்'
(அகம். 356)
'மறை பிறர் **அறியாமை** மாரை நோய் உழந்ததை'
(கலி 132)

உம்

''நனவிற் புணர்ச்சி நடக்கலும் ஆங்கே'' (கலி. 39)

இவ்வடியினைச் சேனாவரையர், நச்சினார்க்கினியர், கல்லாடனார் 'உம்' ஈற்று வினையெச்சத்திற்குச் சான்றாகக் காட்டியுள்ளனர். இது மேலும் ஆய்விற்குரியது.

ஆயினும்

''ஆற்றார் **ஆயினும்** ஆண்டு வாழ்வோரே''.
(புறம். 26)
''நான்குடன் மாண்டது **ஆயினும்**'' (புறம். 55)
மொழி பெயர் தேஎத்தர் **ஆயினும்** (அகம். 127)

ஆயின்

உணரார் ஆயின் (ஐங். 472)
உணரும் ஆயின் (குறும். 111)
என்றி ஆயின் (நற். 276)
உண்ணாய் ஆயின் (புறம். 270)
கழிப்பினம் ஆயின் (நற். 152)
கண்டனிர் ஆயின் (அகம். 130)
உண்டு ஆயின் (அகம். 130)

சங்கஇலக்கியத்தில் பல இடங்களில் 'ஆயின்' என்னும் சொல் வினைமுற்றுக்களைத் தொடர்ந்துநின்று வினையெச்சமாகிச் 'செயின்' அமைப்புடைய வினையெச்சம் போன்று கடப்பாட்டு வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது.

ஆய்

காணுள் ஆய் (கலி. 126)
உடையை ஆய் (பதிற். 37)
காணு வாய் (கலி. 13)

ஆகி

காணு வாகி (புறம். 381)
அறியாய் ஆகி (அகம். 136)
உணரா ஆகி (நற். 326)
அறியேம் ஆகி (குறி. 166)

ஆய், ஆகி என்னும் வடிவங்களும் வினைமுற்றுக்களுடன் இணைந்துநின்று வினைஎச்சங்களாகச் செயல்படுகின்றன. இவைகளின் செயற்பாடு 'செய்து' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் போன்று உள்ளன.

ஆக

கவையினன் ஆக (நற். 128)
யாமே யமியம் ஆக (அகம். 33)
கொள்ளா வாக (புறம். 116)

ஆக என்னும் சொல்லும் வினைமுற்றுக்களுடன் இணைந்து நின்று வினையெச்சமாகச் செயல்படுகிறது. இதன் செயற்பாடு 'செய' அமைப்புடைய வினையெச்சம் போன்று உளது.

அல்லது

"பெருந் தோள் குறு மகள் **அல்லது**
மருந்து பிறிது இல்லை யான் உற்ற நோய்க்கே."
(நற். 80)

"ஆவோடு **அல்லது** யகரம் முதலாது"
(தொ. எ. 65)

" இரங்குநர் **அல்லது** பெயர் தந்து யாவரும்
தருநரும் உளரோ இவ்வுலகத் தானே"
(அகம், 75)

அல்லால்

"பொருள் அல்லால் பொருளும் உண்டோ"
(கலி. 51)
"புறம் காண்டல் **அல்லரல்**" (கலி. 53)
"பகை **அல்லரல்** நேராதார்" (கலி. 67)

சங்க இலக்கியத்தில் அல்லது, அல்லால் என்னும் வடிவங்களும் வினையெச்சமாகச் செயல்படுகின்றன.

செய்யாது அமைப்பு வினையெச்சம் ceyyatu pattern)

"தன்னை **அறியாது** சென்றேன்" (கலி. 51)
நீ **அருளாது** துறத்தலின்" (கலி. 53)
"மீப்பாய் **களையாது** மிசைப் பரம் **தோண்டாது**
புகார்ப் புகுந்த பெருங்கலந் தகா அர்"
(புறம் 30)

மேலேஅடிகளில் அமைந்துள்ள அறியாது, அருளாது, களையாது, தோண்டாது என்னும் சொற்கள் வினையெச்சங்களாகச் செயல்படுகின்றன. இவைகன்ச் 'செய்யாது' அமைப்புடைய வினையெச்சங்கள் எனக் கூறலாம். மேலும் இவ்வகை வினையெச்சங்கள் எதிர்மறை வினையெச்சங்களாகும் தொல்காப்பியர் எதிர்மறை வினையெச்சங்களைப் பற்றி விரித்துக் கூருவிடினும் எதிர்மறை வினையெச்சங்களும் உண்டு என உணர்த்தியுள்ளார் என்பதை

'பெயரெஞ்சு கிளவியும் வினையெஞ்சு கிளவியும்
எதிர் மறுத்து மொழியினும் பொருள் நிலை திரியா.'
(தொ. சொ. 236)

என்னும் நூற்பாவினுல் உணரமுடிகிறது.

சங்க இலக்கியத்தில் 'செய்யாது' போன்று எதிர்மறை விணையெச்சங்களாக மை, மல் ஈற்று வினையெச்சங்களும், அல்லது, அல்லால் என்னும் அல்லெனும் எதிர்மறையடி-

யாகத் தோன்றும் சொற்களும் செயல்படுகின்றன.

வினைமுற்றுக்கள் வினையெச்சங்களாதல் (Finite verbs as verbal participles)

சங்க இலக்கியத்தில் சில பாடல்களில் இருமுற்றுக்கள் ஒன்றையொன்று அடுத்து வந்துள்ளன. அவ்வாறு அமைந்து வரும்பொழுது முதலில் அமைந்துவரும் முற்றுவினை வினை-எச்சமெனக் கொள்ளலாம். இவ்வாறு அமைந்துவரும் எச்சங்களைப் பிற்காலஉரைகாரர், இலக்கணகாரர் முற்-றெச்சம் என்பர். அவைகளையும் வினையெச்சமாகக் கொள்ள-லாம்.

'பாடுதும் தொழுதும்'	(பரி. 17)
'தந்தனை சென்மோ'	(ஐங். 159)
'அறிந்தனை சென்மே'	(நற். 247)
'இறைஞ்சினம் வாழ்த்தினம்	(பரி. 13)
'தொழுதனிர் சென்மின்'	(பரி. 15)

வினை அடி + செய அமைப்பு வினை யெச்சம் (verbal root + 'ceya' pattern)

சங்க இலக்கியத்தில் வினைஅடிகளுடன் 'செய' அமைப்-புடைய வினையெச்சங்கள் தொடர்ந்து இரண்டும் ஒன்றாக இணைந்துநின்று கூட்டுவினையெச்சங்களாகச் செயல்படு-கின்றன. இவ்வகை வினையெச்சங்களின் செயற்பாடு 'செய' அமைப்புடைய வினையெச்சங்களின் செயற்பாடு போலவே உள்ளது.

காண் வர	(ஐங். 418)
அசை வர	(நற். 20)
அசை விட	(அகம். 295)
அடை தர	(குறி. 184)
அண வர	(பரி. 1)
அழி தக	(அகம். 40)
அறிவுற	(கலி. 122)

செய் + செய → செய அமைப்பு வினையெச்சம்.

வினையெச்சங்கள் அடுக்கி வருதல்

தொல்காப்பியர் வினையெச்சங்கள் அடுக்கியும் வரலாம்

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'பன் முறையானும் வினை யெஞ்சு கிளவி
சொன் முறை முடியாது அடுக்குந வரினும்
முன்னது முடிய முடியு மன் பொருளே'
(தொ. சொ. 233)

அவ்வாறு வினையெச்சங்கள் அடுக்கி வரும் பொழுது, ஈற்று வினையெச்சம் பொருள் முடிக்கப்படும் பொழுதுதான் ஈற்றின் முன்னர் அமைந்து வந்துள்ள வினையெச்சங்களும் பொருள் முடிபைப் பெறும் என்று உரை கூறுவர்.

சங்க இலக்கியத்துள்ளும் வினையெச்சங்கள் அடுக்கிவந்துள்ளன.

''குறு குறு நடந்து சிறு கை நீட்டி
இட்டும் தொட்டும் கவ்வியும் துழந்தும்
நெய்யுடை அடிசில் மெய்பட விதிர்த்தும்
மயக்குறு மக்களை ... ...''
(புறம். 188)

'கை தொழூஉப் பரவிப் பழிச்சினிர் கழிமின்'
(மலை. 360)

இதுவரைக் கூறப்பட்ட செய்திகளிலிருந்து தொல்காப்பியர் கூறிய வினையெச்சங்கள் பெரும்பாலும் சங்க இலக்கியத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன. மேலும் அவர் குறிப்பிடாத வினையெச்சங்களும் சங்க இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன. சங்க இலக்கியத்தில் அமைந்துவந்துள்ள வினையெச்சங்கள் பல்வேறு அமைப்புக்களையும், ஈறுகளையும் கொண்டனவாக உள்ளன. வினையெச்சம் இவ்வாறு பல்வேறு வகையான ஈற்றினைக் கொண்டதாக இருக்கும் எனக் கருதித்தான் தொல்காப்பியரும் எச்சவியலில்

''வினை யெஞ்சு கிளவி வேறு பல் குறிய''

என்று கூறினர்போலும். (தொ. சொ. 450)

சுருக்க விளக்கம்

தொ.எ	—	தொல்காப்பியம் எழுத்ததிகாரம்
தொ.சொ	—	தொல்காப்பியம் சொல்லதிகாரம்
தொ.பொ	—	தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம்
நன்	—	நன்னூல்
நற்	—	நற்றிணை
குறும்	—	குறுந்தொகை
ஐங்	—	ஐங்குறுநூறு
பதிற்	—	பதிற்றுப்பத்து
பரி	—	பரிபாடல்
கலி	—	கலித்தொகை
அகம்	—	அகநானூறு
புறம்	—	புறநானூறு
பொரு	—	பொருநராற்றுப்படை
பெரும்	—	பெரும்பாணாற்றுப்படை
மது	—	மதுரைக்காஞ்சி
குறி	—	குறிஞ்சிப்பாட்டு
மலை	—	மலைபடுகடாம்

பெயரெஞ்சு கிளவிகள் :
ஒரு புதிய பார்வை ★

இரா. கோதண்டராமன்.

புறவமைப்பில் பெயரின் அடையாக நிகழும் பெயரெஞ்சு-கிளவிகளின் அமைப்பை மாற்றிலக்கண அடிப்படையில் ஆராய்வது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தெரிநிலை, குறிப்பு, எதிர்மறை ஆகிய மூன்றுவகைப் பெயரெஞ்சு கிளவிகளுள், தெரிநிலைத் தன்மையனவாகிய பெயரெஞ்சு கிளவிகளின் அமைப்பு மட்டுமே இங்கு கருத்தில் கொள்ளப்படுகிறது.

பெயரெஞ்சுகிளவி என்னும் தொடர் யாரால் எப்பொழுது முதன் முதலில் வழங்கப்பட்டது என்பது தெரியவில்லை. இத்தொடரின் நிகழ்ச்சியை முதன்முதலில் தொல்காப்பியத்தில் காணமுடிந்தாலும், இதற்கு முன்னரும் மொழி பற்றிய ஒரு திட்டவட்டமான சிந்தனை தமிழர்களுக்கு இருந்துவந்திருக்கின்றது[1] என்பதற்கான அகச்சான்றுகளைத் தொல்காப்பியத்தில் காணமுடிகின்றது[1]. ஆகவே பெயரெஞ்சுகிளவி என்னும் தொடர் தொல்காப்பியத்துக்கு முன்னர் நிகழ்ந்த மொழி பற்றிய ஆய்வுகளிலும் வழங்கப் பெற்றிருத்தல் வேண்டும்.

பெயரெஞ்சுகிளவி என்னும் தொடரின் ஆக்கம் எண்ணி

★ வாக்கியங்கள் பற்றிய ஆய்வில் கிளவியாக்க விதிகளின் செயற்பாடு பற்றி சிந்தனை மலர்வதற்கு முன் இக்கட்டுரை வரையப்பெற்றது.

எண்ணி வியக்கத்தக்க ஒன்றாகும்.[2] இத்தொடர் பெயர் எஞ்ச நிற்கும் கிளவி என்னும் பொருளதாகும். பெயர் எஞ்ச நிற்கும் கிளவியானது எத்தகையது என்பது பற்றித் தொல்காப்பியம் ஏதும் குறிப்பிடாதது சிந்திக்கத்தக்க ஒன்றாகும். பிந்திய நிலை-யில் தோன்றிய இலக்கணங்கள் பெயரெஞ்சுகிளவி என்னும் தொடருக்குப் பதில் பெயரெச்சம் என்னும் தொடரைப் பயன்-படுத்தியதுடன், எச்சப் பொருண்மையை உணர்த்தும் கிளவி-களை முற்றுப் பொருண்மையைக் குறிக்கும் வினைகளுக்கு எதி-ராகவும் அவை கருதத் தொடங்கின. தொல்காப்பியருக்கும் இத்தகைய சிந்தனை இருந்திருக்குமா? இதுபற்றி நாம் திட்ட-வட்டமாக ஏதும் சொல்லமுடியவில்லை யென்றாலும் பெயர் எஞ்ச நிற்கும் கிளவியானது முற்றுவினையல்ல என்றோ அல்லது முற்-றுக்கு எதிரான எச்சவினையென்றோ அல்லது அது ஒரு தனி இலக்கண வகையன் (Grammatical category) எனக் கருதத்-தக்கது என்றோ தொல்காப்பியர் குறிப்பிடாமை சிந்திக்கத்-தக்கது.

பெயரெஞ்சுகிளவி பற்றிய நமதுநிலை யாது என்பதைத் தொடக்கத்திலேயே தெளிவுபடுத்திவிடலாம். பெயரெஞ்சு-கிளவிகளும், வினைமுற்றுக்களும் சிதறியவழக்கில் (Comple-mentary Distribution) நிகழ்வனவாதலாலும், பெயரெஞ்சு கிளவிகளுடன், முற்றுவினைகள் முற்றெச்சங்கள் என்ற பெயரில் செம்மை வழக்கில் (Free Variation) நிகழும் நிலை அங்குமிங்கு-மாகக் காணப்படுவதாலும்[3] பெயரெஞ்சுகிளவிகளானவை வினைமுற்றுக்களின் மாற்றுருபுகள் (Allomorphs) எனக் கொள்-ளத் தக்கவையாகும். அதாவது சூழலையொட்டி அமைந்த வினைமுற்றுக்களின் திரிவுகளே பெயரெஞ்சு கிளவிகள். இதனைக் கருத்தில் கொண்டு எச்சவினைகள் முற்றுவினைகளுடன் முரண்-படுவனவல்ல என்று துணியலாம். இந்த நிலையைச் சுவாமி-நாததேசிகர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார் :

'உண்டான் சாத்தன், உழுதான் வந்தான் என்பன விகாரப்-பட்டு உண்ட சாத்தன், உழுதுவந்தான் என நிற்றலால் எச்சம் என்று வேறில்லை விகார முற்றேயன்பர்' (இலக்கணக் கொத்து பக்கம் 82).

விகாரமுற்று என்பது விகாரப்பட்டு நிகழும் வினைமுற்று என்று பொருள்படும். வினையெஞ்சுகிளவிகளாகட்டும், பெய-ரெஞ்சுகிளவிகளாகட்டும் அவை விகாரப்பட்டு நிற்கும் வினை-முற்றுக்களே என்பது சுவாமிநாததேசிகரின் கருத்தாகும்.

நமக்கும் இக்கருத்து உடன்பாடே.

பெயரெஞ்சுகிளவியானது வினைமுற்றின் மாற்றுருபு எனக் கொள்ளத்தக்கதாகையால் எழுவாயும் வினைப்பயனிலையுமாக அமைந்த வாக்கியங்களும் பெயர்த்தொடர்களாகும் தகுதி-யைப் பெறுகின்றன. அதாவது **வந்த பையன் சென்றான்** என்ற வாக்கியத்தினை **பையன் வந்தான் சென்றான்** என்பதனோடு தொடர்படுத்தி **வந்த பையன்** எங்ஙனம் பெயர்த்தொடராகக் கொள்ளத்தக்கதோ அங்ஙனமே **பையன் வந்தான்** என்பதும் பெயர்த்தொடராகக் கொள்ளத்தக்கது எனக் கருதலாம். வினைப் பயனிலை அமைந்த வாக்கியங்கள் பெயர்த் தொடராய் அமை-யும் நிலையை **அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை ஔவையார் பாடியது** (புறம் 206 உ.வே சா. பதிப்பு); பாடி-யோரும், பாடப்பட்டோரும் என்பது பற்றிய செய்தியாக அமைந்த குறிப்பு) என்ற எடுத்துக்காட்டில் காணலாம். இவ்-வெடுத்துக்காட்டில் நிகழும் **அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை** என்னும் பெயர்த்தொடர் **பரிசில் நீட்டித்த அதிய-மான் நெடுமானஞ்சியை** என்ற பெயர்த் தொடரின் பொருண்-மையோடு ஒன்றிச் செல்வதாகும். இவ்வாறு அமைந்த பல எடுத்துக்காட்டுக்கள் இக்கட்டுரையின் பிற்சேர்க்கையில் தொகுத்துக் கொடுக்கப் பட்டுள்ளன.

பரிசில் நீட்டித்த அதியமான் நெடுமானஞ்சியை என்ற பெயரெச்சத்தொடரும், **அதியமான் நெடுமான் அஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை** என்ற பெயர்த்தொடரும் ஒரே பொருண்மையன-வாயினும் தலைமைக் கட்டுரையில் பெயரெஞ்சு கிளவி அமைந்த பெயர்த்தொடர்கள் மட்டுமே ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்-படுகின்றன. பிற்சேர்க்கையில் **அதியமான் நெடுமான் அஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை** என்பது போன்ற பெயர்த்தொடர்களின் அமைப்பு பற்றிச் சுருக்கமாகப் பேசப்படும்.

பெயரெஞ்சுகிளவிகள் பற்றிய ஆய்வில் பின்வரும் உண்-மைகள் கருத்தில் கொள்ளப்படும்.

(அ) பெயரெஞ்சுகிளவிகள் வினைமுற்றுக்களின் மாற்று-ருபுகளாகக் கொள்ளப் படுதலின் வினைமுற்றுக்களின் அமைப்-பும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் அமைப்பும் ஒரு நிகரனவாகும். ஆகவே மாற்றிலக்கண முறையில் வினைமுற்றுக்கள் எவ்வாறு ஆராயப்படுமோ அவ்வாறே பெயரெஞ்சுகிளவிகளும்

ஆராயப்படும். அதாவது காலக் கிளவியும், முற்றுவிகுதியும் ஆகு என்னும் வினையின்தன்மையினவாகவும், வினைப்பகுதி-யானது பெயராகவும் வினைமுற்றுக்களில் கொள்ளப்பட்டது போலவே பெயரெஞ்சுகிளவிகளும்கொள்ளப்படும்.

(ஆ) திணை, பால், எண், இடம், உணர்த்தும் முற்று-விகுதிகளும் செய்த செய்கின்ற வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சு கிளவிகளில் நிகழும் அகரக்கிளவியும் சிதறிய வழக்கில் நிகழ்-வனவாகக் கொள்ளப்பெற்று, இரண்டும் மாற்றுருபுகளாகக் கருதப் பெறும். அதாவது புதையமைப்பில் குறிக்கப் பெறும் ஆகு என்னும் வினை, வாக்கிய எல்லையின் முன் எழுவாயின் திணை பால் எண் இடப்பொருண்மைகளை ஏற்றும், தலைமைப் பெயரின் (Head noun) முன் மேற்படி பொருண்மைகளை ஏற்-காமல் அகரக்கிளவியாகத் திரிந்தும் அமையும்.

(இ) எதிர்கால உயர்திணை வினைமுற்றுக்களை நிலைக்-களனுகக் கொண்டு அமையும் செய்யும் வாய்ப்பாட்டுப் பெய-ரெஞ்சு கிளவிகளில் உம்மைக்கிளவியை அடுத்து உருவிலாக்-கிளவி (φ) யாக ஆகு என்னும் வினை திரியும். இவ்வுரு-விலாக்கிளவி எதிர்கால உயர்திணை வினைமுற்றுக்களில் நிகழும் முற்று விகுதிகளின் மாற்றுருபாகும்.

(ஈ) பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் அமைப்பு ஒரேசீராக அமை-யும் வகையில், செய்யும் வாய்பாட்டு வினைமுற்றுக்களிலும் உம்மைக்கிளவியை அடுத்து முற்றுவிகுதி ஒன்று சுட்டப்-பெறும்[4]. இதன் மூலம் காலப்பொருண்மையையும், முற்றுப் பொருண்மையையும் உணர்த்தும் உம்மைக்கிளவி, நமது ஆய்-வில் காலப்பொருண்மையை மட்டுமே உணர்த்தும்.

மேலே குறிக்கப் பெற்றுள்ள செய்திகளைக் கருத்தில் கொண்டு பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் அமைப்புபற்றிய ஆய்வை இனி நாம் மேற்கொள்ளலாம். இந்த வகையில் முதலில் செய்த வாய்-பாட்டு இறந்தகாலப் பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் அமைப்பைப் பின்வரும் எடுத்துக்காட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆராயலாம்.

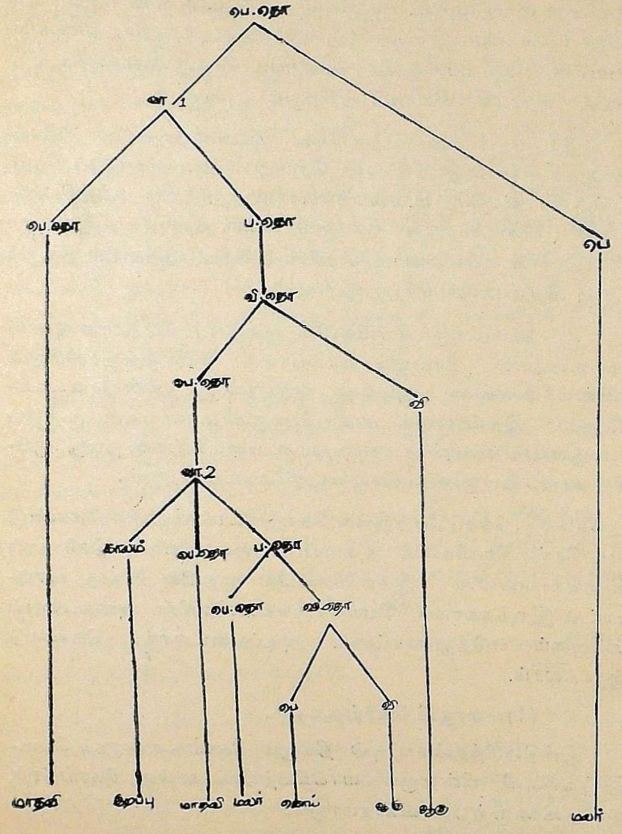
(1) மாதவி கொய்த மலர்.

இவ்வெடுத்துக்காட்டில் நிகழும் கொய்த என்னும் பெய-ரெஞ்சுகிளவி பின்வரும் வாக்கியத்தில் உள்ள கொய்தாள் என்ற வினைமுற்றின் விகாரமாகும்.

(2) மாதவி மலர் கொய்தாள்.

கொய்த, கொய்தாள் ஆகிய இருவினைகளும் மாற்று உருபு-களாக அமைவதால் எடுத்துக்காட்டுக்கள் (1)-உம் (2)-உம் தொடர்புடையவை என்பது புலப்படும். இதனைக் கருத்தில் கொண்டு **மாதவி கொய்த மலர்** என்பதில் நிகழும் பெயரெஞ்சு கிளவியின் அமைப்பை மேற்படி கிளவி நிகழும் பெயர்த்-தொடரை ஆராய்வதின் மூலம் அறிந்துகொள்ளலாம். **மாதவி கொய்த மலர்**என்னும் பெயர்த்தொடரின் புதையமைப்பானது கீழேயுள்ள கிளைப்படத்தில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

(3)



இப்புதையமைப்பின் மீது சமபெயர் நீக்கல் விகாரமும் (Equi-NP Deletion Transformation), காலப்பெயர்ச்சி விகாரமும் (Tense shifting Transformation) நிகழ்ந்த பிறகு கிடைக்கும் அமைப்பு பின்வருமாறு இருக்கும்.

(4) மாதவி கொய் ஆகு இறப்பு ஆகு மலர்

இவ்வமைப்பில் நிகழும் ஆகு இறப்பு என்னும் பகுதி கொய் என்பதனை அடுத்தும், இரண்டாவதாக நிகழும் ஆகு என்னும் வினையானது ஆகு இறப்பு என்னும் பகுதியை அடுத்தும் சென்று அணையுமாறு சேர்க்கை விகாரம் (Adjunction Transformation) ஒன்றும் செயல்படும். இவ்விகாரம் உறுப்புக்களுக்கு (Constituents) இடையிலுள்ள விட்டிசைகளை நீக்கவல்லதாகும். இனிவரும் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் பற்றிய ஆய்வில் இவ்விகாரம் நிகழ்ந்ததாகக் கொண்டு மேற்கொண்டு ஆவன செய்யப்படும். சேர்க்கை விகாரம் நிகழ்ந்த பிறகு (4)-இல் உள்ள குறிப்பிட்ட சில பகுதிகள் பின்வரும் சந்தி விதிகளுக்கு உட்படுகையில் **மாதவி கொய்த மலர்** என்னும் பெயர்த்தொடர் கிடைக்கிறது.

(5) (1) ஆகு + இறப்பு > த் / கொய் -

(2) ஆகு > அ / — மலர் #

மேலே குறிக்கப்பெற்றுள்ள சந்திவிதிகள் பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் தோற்றத்தைப் புலப்படுத்துவனவாகும். புதையமைப்பில் இரண்டாவதாக நிகழும் ஆகு என்னும் வினையை அடுத்துப் பெயர் நிகழ்வதால் மேற்படி வினை அகரக்கிளவியாகத் திரிகின்றது. இப்பெயர் இல்லாமல் இருந்தால் அதாவது வா$_1$ என்னும் கணுவானது பெ. தொ என்னும் கணுவின் ஆதிக்கத்தில் இல்லாமல் இருந்தால்— குறிப்பிட்ட வினையானது திணைபால் எண் இடப்பொருண்மைகளை உணர்த்தும் முற்று விகுதியாகத் திரிந்தமையும். இத்திரிபைப் பின்வரும் சந்தி விதியின் மூலம் உணர்த்தலாம்.

6) ஆகு # > ஆள் / # $\left\{\begin{array}{l}\text{+ பெயர்}\\ \text{+ உயர்திணை}\\ \text{− ஆண்பால்}\end{array}\right\}$ — ....

பெயரெஞ்சுகிளவிகள் இருவகையான அமைப்புக்களை கொண்டவையாகும். **மாதவி கொய்த மலர், மலர் கொய்த மாதவி** என்பவற்றில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவி ஒருவகை. இன்-

ஞெருவகையான பெயரெஞ்சுகிளவிகளைப் பின்வரும் எடுத்துக் காட்டுக்களில் காணலாம்.

(7) மாதவி கொய்ததாகிய மலர்

(8) மலர் கொய்தவளாகிய மாதவி

இவ்விரு பெயரெச்சத்தொடர்களிலும் நிகழும் **கொய்ததாகிய**, **கொய்தவளாகிய** என்ற பெயரெஞ்சுகிளவிகள் கொய்த என்னும் பெயரெஞ்சுகிளவியுடன் பொருண்மைநிலையில் ஒன்று படுவனவாகும். மேலே (7), (8)-இல் குறிப்பிட்ட பெயரெச்சத் தொடர்களோடு பொருள்நிலையில் தொடர்புடையனவாகக் கொள்ளத்தக்கவையாகும் பின்வரும் வாக்கியங்கள்.

(9) மாதவி கொய்தது மலர் ஆகும்.

(10) (1) மலர்கொய்தவள் மாதவி ஆகும்

(2) மலர் கொய்தது மாதவி ஆகும்

விளக்கமாகச் சொல்லவேண்டுமானல் (7),(8)-இல் அமைந்த பெயரெச்சத் தொடர்களைப் பெறுவதற்கு (9),(10)-இல் அமைந்த வாக்கியங்கள் புதையமைப்பில் நிகழ்ந்தாக வேண்டும். (9),(10) இல்-நிகழும் வாக்கியங்கள் கவை வாக்கியங்கள் (Cleft Sentences) எனப்படும். இக்கவை வாக்கியங்கள் பின்வரும் நேர்வாக்கியத்தினின்றும் பெறப்பட்ட ஒன்ருகும்.

(11) மாதவி மலர் கொய்தாள் ஆவாள்

இந்நேர்வாக்கியம் மீண்டும் பின்வரும் வாக்கியத்தினின்றும் பெறப்பட்ட ஒன்ருகும்.

(12) மாதவி மலர் கொய்தாள் (=2)

ஆக (7), (8)-இல் நிகழும் பெயரெச்சத் தொடர்களைப் பெற வேண்டுமானல் (12)-இல் குறிக்கப் பெற்ற வாக்கியத்தின் புதையமைப்பை நாடியாக வேண்டும். இதன் புதையமைப்பில் இருந்து (11)-இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள வாக்கியம பெறப்பட்டு அவ்வாக்கியம் பின்னர் கவை விகாரம் (Cleft Transformation மூலம் (9), (10)-இல் உள்ள கவை வாக்கியங்களாக மாற்றப் படும். இவ்வாறு மாற்றப்பட்ட வாக்கியங்களிலிருந்து (7), (8)இல் உள்ள பெயரெச்சத்தொடர்கள் உதயமாகின்றன.

கவை வாக்கியங்களிலிருந்து பெயரெச்சத் தொடர்களமையும்போது கவனத்தில் கொள்ளவேண்டிய கட்டுப்பாடு (cons. traint) ஒன்று உண்டு. (10)-இல் இரண்டு கவை வாக்கியங்கள் குறிக்கப் பெற்றிருந்தாலும் இரண்டாவதாகக் குறிக்கப் பெற்-

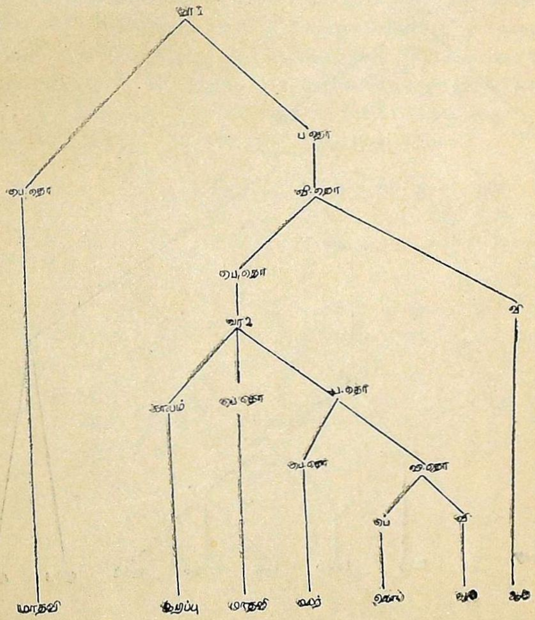
றுள்ள கவை வாக்கியத்தினின்றும் **மலர் கொய்தவளாகிய மாதவி** (8) என்ற பெயரெச்சத்தொடரைப் பெறமுடியாது. அதாவது இதனின்றும் பெறப்படும் பின்வரும் பெயரெச்சத்தொடர் இலக்கணத்தன்மையுடைதாகக் கொள்ளத்தக்கதல்ல.

(13) * மலர் கொய்ததாகிய மாதவி

காரணம், இதில் நிகழும் கொய்தது என்னும் அமைப்பு மாதவி என்னும் உயர்திணை வினையோடு பொருந்தாமையே. ஆயினும் வாக்கிய நிலையில் (10) (2)-இல் நிகழும் கவை வாக்கியம் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றது. பெயரெச்சத் தொடராய் அமைகையில் போற்றப்படும் எழுவாய் பயனிலை இயைபு வாக்கிய நிலையில் போற்றப்படாமை வியப்புக்குரிய ஒன்றுதான். இதுபற்றி இதற்குமேல் நாம் ஒன்றும் சொல்வதற்கில்லை.

இனி (9), (10)-இல் உள்ள கவை வாக்கியங்களைப் பெறுவதற்கு முதல்கட்டமாகச் செய்யவேண்டியது (12)-இலிருந்து (11)-ஐப் பெறுவதாகும். கீழே (12)-இல் உள்ள வாக்கியமாகிய **மாதவி மலர் கொய்தாள்** என்பதன் புதைமைப்பு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

(14)

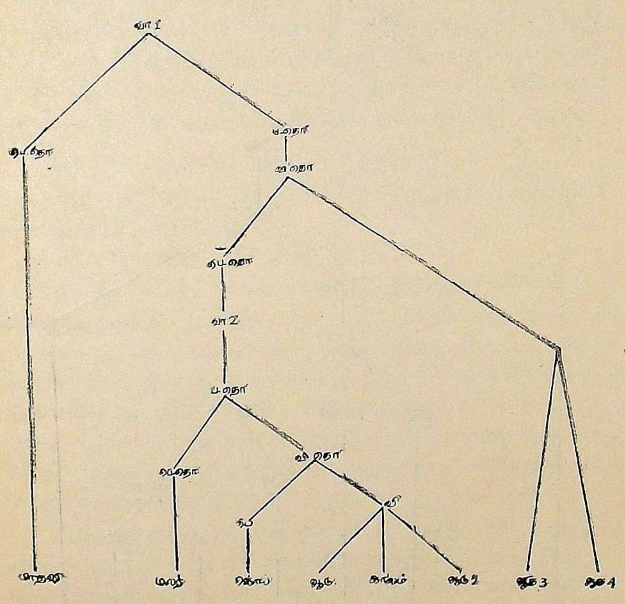


சம பெயர் நீக்கம், காலப்பெயர்ச்சி ஆகிய விகாரங்கள் இப்புதையமைப்பின் மீது நிகழ்ந்த பிறகு கிடைக்கும் அமைப்பு பின்வருமாறு இருக்கும்.

(15) மாதவி மலர் கொய் ஆகு இறப்பு ஆகு

இவ்வமைப்பு பின்னர் பிரதியாக்க விகாரத்துக்கு உட்படுத்தப்படும். பிரதியாக்க விகாரம் (15)-இல் இரண்டாவதாக நிகழும் ஆகு என்னும் வினையை இருமுறை பிரதிசெய்யும். முதல் பிரதியாக்கத்தின் மூலம் கிடைக்கும் ஆகு. புதையமைப்பில் வா$_2$-இல் உள்ள வி என்னும் கணுவின்கீழ் வலது கோடி உறுப்பாக இணைக்கப்படும். இரண்டாம் பிரதியாக்கத்தின் மூலம் கிடைக்கும் ஆகு, வா$_1$-இல் உள்ள வி என்னும் கணுவின்கீழ் வலதுபுறம் இணைக்கப்படும். இவ்வாறு இருமுறை பிரதியாக்கம் செய்யப்பட்ட பிறகு கிடைக்கும் அமைப்பைப் பின்வரும் கிளைப்படம் காட்டுகின்றது.

16



இவ்வமைப்பில் ஆகு$_1$-உம், ஆகு$_3$-உம், (13)-இல் உள்ள புதையமைப்பில் உள்ளவையாகும். ஏனையவை ஆகு$_3$-இன் பிரதிகளாகும். (16) இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள அமைப்பு பின்வரும் சந்திவிதிகளுக்கு உள்ளாகையில் (11)-இல் உள்ள வாக்கியம் கிடைக்கும்.

(17) (1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த்/கொய் —

(2) { ஆகு$_2$ / ஆகு$_4$ } > ஆள்/ # [+ பெயர் / + உயர்திணை / + பெண்பால்] — ....

(3) ஆகு$_3$ > ஆவ்/-ஆள்

விதி (2)-இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள சூழல் (context) **மாதவி** என்னும் பெயராகும். இந்தப்பெயரின் பண்புகள் மேற்படி விதியில் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன.

இனி (16)-இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள அமைப்பினின்றும் (9), (10)-இல் உள்ள கவைவாக்கியங்கள் பெறப்படும் முறையினைக் காண்போம் முதல்கட்டமாக இவ்வமைப்பின் மீது கவை விகாரம் செயல்படுகின்றது. பெயர்க்கிளவியை இடம் பெயர்த்துப் பொருத்தமான இடத்தில் வைக்கவேண்டியது இவ்விகாரத்தின் பணியாகும். பின்வரும் அமைப்புக்கள் கவைவிகாரம் (16)-இல் செயல்பட்ட நிலையில் கிடைத்தவையாகும்.

(18) (1) மாதவி கொய் ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ மலர் ஆகு$_2$ ஆகு$_4$

(2) மலர்கொய் ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ மாதவி ஆகு$_3$ ஆகு$_4$

இவற்றுள் (18) (1)-இல் உள்ள அமைப்பு பின்வரும் சந்தி விதிகளுக்கு உட்படுகையில் **மாதவி கொய்தது மலர் ஆகும்** (9) என்னும் வாக்கியமும், 18-(2)-ல் உள்ள அமைப்பு (19)-(2)-இல் உள்ள சந்தி விதிகளுக்கு உட்படுகையில் **மலர்கொய்தவள் மாதவி ஆவாள், மலர் கொய்தது மாதவி ஆகும்** என்னும் வாக்கியங்களும் கிடைக்கும்.

(19) (1) (1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த்/கொய்—

(2) ஆகு$_2$ > அது/— மலர்

(3) ஆகு$_4$ > உம்/.... அது — ....

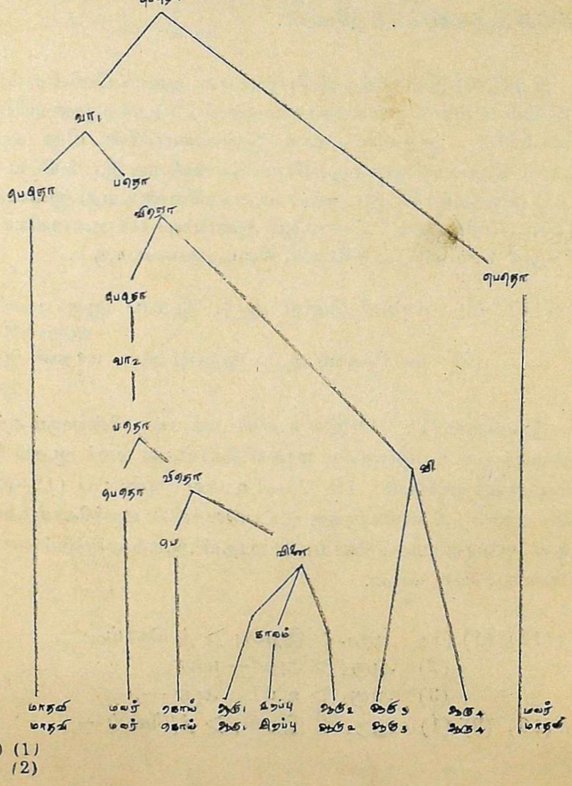
(19) (2) (1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த்/கொய் —

(2) ஆகு > { அவள் / அது } / — மாதவி

(3) ஆகு$_4$ > [ஆள் / உம்] .... [அவள் / அது] + — ....

(4) ஆகு > ஆவ் / – ஆள்

(16)-இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள அமைப்பு மிக முக்கியமான ஒன்ருகும். ஏனெனில் இதனின்றும் (9), (10)–இல் உள்ளது போன்ற கவை வாக்கியங்களும், (7), (8)-இல் உள்ளது போன்ற பெயரெச்சத் தொடர்களும் பெறபடுகின்றன. (16)-இல் உள்ள அமைப்பானது (7), (8)-இல் உள்ள பெயரெச்சத் தொடர்களின் புதையமைப்பில் நிகழ்வதாகும். இதனைக் கருத்தில்கொண்டு மேற்படி பெயரெச்சத்தொடர்களின் புதையமைப்பினைப் பின்வருமாறு குறிக்கலாம்.



20 (1)
(2)

இவ்வமைப்புக்கள் முதலில் கவை விகாரத்துக்கு உட்பட்டுப் பின்வரும் அமைப்பினவாக மாறும்.

(21) (1) மாதவி கொய் ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ ஆகு$_3$ ஆகு$_4$ மலர் மலர்

(2) மலர் கொய் ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ ஆகு$_3$ ஆகு$_4$ மாதவி மாதவி

(21)-இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள அமைப்புக்கள் பின்னர் சமபெயர்நீக்க விகாரத்துக்கு உள்ளாகிப் பின்வரும் அமைப்பினவாகி முறையே (23) (1), (23) (2) - இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள சந்திவிதிகளுக்கு இலக்காகும்.

(22) (1) மாதவிகொய் ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ ஆகு$_3$ ஆகு$_4$ மலர்

(2) மலர் கொய் ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ ஆகு$_3$ ஆகு$_4$ மாதவி

(23) (1) (1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த்/கொய் —
(2) ஆகு$_2$ > அது/... — மலர் #
(3) ஆகு$_4$ > இய — மலர் #

(2) (1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த் கொய் —
(2) ஆகு$_2$ > அவள்... — மாதவி #
(3) ஆகு$_4$ > இய/ — மாதவி #

(23)-இல் உள்ள சந்திவிதிகளுக்கு இலக்காகிய நிலையில் (21) (1)-இல் உள்ள அமைப்பு **மாதவி கொய்ததாகிய மலர்** (7) எனவும், (21) (2)-இல் உள்ள அமைப்பு **மலர் கொய்தவளாகிய மாதவி** (8) எனவும் வடிவம் பெறும். இவ்விரு பெயரெச்சத்தொடர்களும் முறையே **மாதவி கொய்த மலர், மலர் கொய்த மாதவி** ஆகிய பெயரெச்சத்தொடர்களுடன் பொருண்மை நிலையில் ஒன்றுபடுவனவாகும். பிந்திய இரண்டின் ஆய்வு எவ்வளவுக்கெவ்வளவு எளிமையாக உள்ளதோ, அவ்வளவுக்கவ்வளவு சிக்கலாக உள்ளது முந்திய இரண்டின் அமைப்பு பற்றிய ஆய்வு. ஆயினும் இவ்வாய்வு, வினைமுற்றுக்கள் அவற்றின் மாற்றுருபுகளாகிய பெயரெஞ்சுகிளவிகள் ஆகியவற்றின் தனித்தன்மையைப் புலப்படுத்துவதைக் கருதுகையில் சிக்கல் நிறைந்த இதனை நாம் புறக்கணித்துவிட முடியாது.

இறந்தகாலப் பெயரெஞ்சுகிளவிகளை அடுத்து இனிநிகழ்வு மற்றும் எதிர்வுப்பொருண்மைகளை உணர்த்தும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் அமைப்பினைக் காண்போம். இதனை நிகழ்வுப்

பொருண்மையை உணர்த்தும் பெயரெஞ்சு கிளவியின் மூலம் விளக்கலாம். பின்வரும் எடுத்துக்காட்டில் பெயரெஞ்சுகிளவியைக் கருத்தில் கொள்க.

(24) மாதவன் செய்யும் வேலை.

இவ்வெடுத்துக்காட்டில் நிகழும் செய்யும் என்னும் பெயரெஞ்சுகிளவி நிகழ்வு எதிர்வு ஆகிய இருபொருண்மைகளையும் உணர்த்தவல்லது நிகழ்வுப்பொருண்மையை உணர்த்துகையில் அது பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுக்களில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளுடன் பொருண்மைநிலையில் ஒன்று படுகின்றது.

(25) மாதவன் செய்கின்ற வேலை.

(26) மாதவன் செய்து கொண்டிருக்கும் வேலை.

(27) மாதவன் செய்து கொண்டிருக்கின்ற வேலை.

(28) மாதவன் செய்து வரும் வேலை.

(29) மாதவன் செய்து வருகின்ற வேலை.

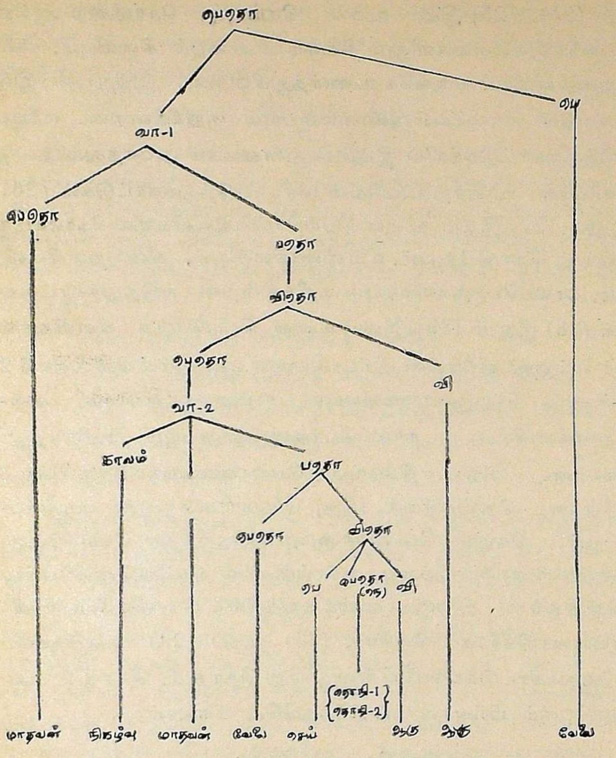
ஆகவே எடுத்துக்காட்டு (24)-இல் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவியின் அமைப்பை ஆராய்கையில் (25) முதல் (29) வரையுள்ள எடுத்துக்காட்டுக்களில் நிகழும் செய்கின்ற, செய்து கொண்டிருக்கும், செய்துகொண்டிருக்கின்ற, செய்துவரும், செய்துவருகின்ற ஆகிய பெயரெஞ்சுகிளவிகளையும் நாம் கருத்தில் கொண்டாக வேண்டியுள்ளது. (26) முதல் (29) வரையுள்ள எடுத்துக்காட்டுக்களில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளை நோக்கும்போது செய்யும் அல்லது செய்கின்றவாய்பாட்டு பெயரெஞ்சுகிளவிகள் இருவகையான நிகழ்வுப் பொருண்மைகளை உணர்த்த வல்லன என்பது தெரியவருகின்றது. முதல்வகையான நிகழ்வு, செயலின் இடையீடில்லாத தொடர்நிகழ்ச்சியின் பாற்படும். செய்துகொண்டிருக்கும், செய்து கொண்டிருக்கின்ற ஆகிய இருபெயரெஞ்சுகிளவிகளும் இடையீடில்லாத தொடர்நிகழ்வின் பாற்படும். இதனைச் சுருக்கமாகத் தொடர்நிகழ்வு-1 (தொநி-1) என்றுகுறிப்பிடலாம். இரண்டாவது வகையான தொடர்நிகழ்வு, செயலின் இடையீடு பட்ட தொடர்நிகழ்ச்சியின் பாற்படும். செய்துவரும், செய்துவருகின்ற ஆகிய இருபெயரெஞ்சுகிளவிகளும் இடையீடுபட்ட தொடர்நிகழ்வின் பாற்படும். இதனைச் சுருக்கமாகத் தொடர்நிகழ்வு-2 (தொநி-2) எனக்குறிப்பிடலாம். தொநி-1, தொநி-2 ஆகிய இரு நிகழ்வுப் பொருண்மைகளை-

யும் (24), (25)-இல் உள்ள செய்யும், செய்கின்ற ஆகிய-பெயரெஞ்சுகிளவிகளிலும் நிகழும் உம்மைக் கிளவியும், கின்-றென்கிளவியும் ஒருங்கே உணர்த்துகின்றன. இத்துடன் இக்-கிளவிகள் காலப்பொருண்மையையும் குறிக்கின்றன. ஏனைய எடுத்துக்காட்டுக்களில் இப்பொருண்மைகள் அனைத்தும் தனித் தனியாக உணர்த்தப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டுகள் (26) இலும், (27)-இலும் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவிகளில் கொண்டிரு என்பது தொநி-1ஐயும், உம்மைக்கிளவியும், கின்றென்கிளவி-யும், காலப்பொருண்மையும் குறிக்கின்றன. எடுத்துக்காட்டுக்-கள் (28)-இலும் (29)-இலும் உள்ள பெயரெஞ்சு கிளவிகளில் வா என்னும் வினையின் திரிபாகிய வரு என்னும் கிளவி தொநி 2 என்னும் பொருண்மையையும், உம்மைக்கிளவியும், கின்-றென்கிளவியும், காலப்பொருண்மையையும் உணர்த்து-கின்றன. தொடர்நிகழ்வுப் பொருண்மையைக் குறிக்கும் வினைகள், நெகிழன்கள் (நெ) (Aspectuals) என வழங்கப்-பெறும். நிகழ்வுப் பொருண்மையைக் குறிக்கும் பெயரெஞ்சு-கிளவிகளின் அமைப்பை ஆராய்கையில் மேலே குறிப்பிட்ட செய்திகள் அனைத்தையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். ஆய்வுவசதிக்காக வேண்டி (24) முதல் (29) வரையுள்ள எடுத்துக்காட்டுக்களைப் பின்வருமாறு தொநி-1, தொநி 2 என இருபெரும் பிரிவுகளாகப் பிரித்துக்கொள்ளலாம்.

(30) (1) மாதவன் செய்யும் வேலை
(2) மாதவன் செய்கின்ற வேலை
(3) மாதவன் செய்து கொண்டிருக்கும் வேலை
(4) மாதவன் செய்து கொண்டிருக்கின்ற வேலை
} தொநி-1

(31) (1) மாதவன் செய்யும் வேலை
(2) மாதவன் செய்கின்ற வேலை
(3) மாதவன் செய்துவரும் வேலை
(4) மாதவன் செய்துவருகின்றவேலை
} தொநி-2

மேலே (30),(31) - இல் உள்ள எடுத்துக்காட்டுக்களின் புதையமைப்பு கிளைப்படத்தின் மூலம் கீழே குறிக்கப்பெற்-றுள்ளது.



இப்புதையமைப்பின் மீது சமபெயர் நீக்க விகாரமும், காலப்பெயர்ச்சி விகாரமும், சேர்க்கை விகாரமும் நிகழ்ந்த பிறகு கிடைக்கும் அமைப்பு பின்வருமாறு இருக்கும்.

(33) மாதவன் செய் { தொநி-1 / தொநி-2 } ஆகு நிகழ்வு ஆகு வேலே

மேலே குறிக்கப்பெற்றுள்ள அமைப்பு பின்வரும் சந்தி விதிகளுக்கு உட்படுகையில் (30), (31) எடுத்துக்காட்டுக்களில் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவிகள் கிடைக்கும். இச்சந்தி விதிகளில் (34) - இல் உள்ளவை (30) - இல் உள்ள பெயரெஞ்சு கிளவிகளையும், (35) - இல் உள்ளவை (31) - இல் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவிகளையும் தோற்றுவிக்கும்.

34. (1) (1) தொநி-1 + ஆகு + நிகழ்வு > தொநி-1 + $\left\{\begin{array}{c}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{array}\right\}$ / செய் —

(2) தொநி-1 + $\left[\begin{array}{c}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{array}\right]$ > $\left[\begin{array}{c}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{array}\right]$

(3) செய் > செய்ய் / - உம்

இச்சந்தி விதிகளுள் (2) - ஆம் விதி தொடர்நிகழ்வுப் பொருண்மையும், காலப்பொருண்மையும் ஒன்றுகலந்துவருவதைக் குறிப்பதாகும்.[5] மேலே குறிக்கப்பெற்றுள்ள மூன்று சந்தி விதிகளும் செய்யும் -, செய்கின்ற் - ஆகிய வடிவங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

(2) (1) தொநி-1 + ஆகு + நிகழ்வு > தொநி-1 + $\left\{\begin{array}{c}\text{க்கும்}\\ \text{க்கின்ற்}\end{array}\right\}$

(2) தொநி-1 + $\left\{\begin{array}{c}\text{க்கும்}\\ \text{க்கின்ற்}\end{array}\right\}$ > கொண்டிரு + $\left\{\begin{array}{c}\text{க்கும்}\\ \text{க்கின்ற்}\end{array}\right\}$

(3) செய் > செய்து / - கொண்டிரு

இம்மூன்று சந்திவிதிகளும் செய்துகொண்டிருக்கும்- செய்துகொண்டிருக்கின்ற் - ஆகிய வடிவங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

(3) ஆகு > $\left[\begin{array}{c}\phi\\ \text{அ}\end{array}\right]$ / $\left[\begin{array}{c}\left\{\begin{array}{c}\text{உம்}\\ \text{க்கும்}\end{array}\right\}\\ \left\{\begin{array}{c}\text{கி(ன்)ற்}\\ \text{க்கி(ன்)ற்}\end{array}\right\}\end{array}\right]$ — வேலை #

இவ்விதி, முற்றுவிகுதிகளின் தோற்றம் பற்றியதாகும். செய்யும் வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சு கிளவிகளின் முன் உருவிலாக்கிளவியும் (ϕ), செய்கின்ற் வாய்பாட்டு வடிவங்களின் முன் அகரக்கிளவியும் முற்றுவிகுதிகளாக இவ்விதியின்மூலம் தோற்றம் கொள்கின்றன. கீழே (35) - இல் உள்ள சந்திவிதிகளும் (33) - இல் உள்ளவைகளைப் போன்றவைதான். தொநி-2 இன் தோற்றம் (35) (2) (2) - இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

35 (1) (1) $$\text{தொநி-2} + \text{ஆகு} + \text{நிகழ்வு} > \text{தொநி-2} + \left\{\begin{matrix}\text{உம்}\\ \text{கின்ற்}\end{matrix}\right\} / \text{செய்}—$$

(2) $$\text{தொநி-2} + \begin{bmatrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{bmatrix} > \begin{bmatrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{bmatrix}$$

(3) 34 (1) (3) - இல் உள்ளபடி.

இவ்விதிகள் **செய்யும் -**, **செய்கின்ற்** ஆகிய வடிவங்களைத் தோற்றுவிப்பனவாகும்.

(2) (1) $$\text{தொநி-2} + \text{ஆகு} + \text{நிகழ்வு} > \text{தொநி 2} + \left\{\begin{matrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{matrix}\right\}$$

(2) $$\text{தொநி-2} + \left\{\begin{matrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{matrix}\right\} > \text{வா} + \left\{\begin{matrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{matrix}\right\}$$

(3) $$\text{செய்} > \text{செய்து} \; / \; \text{- வா}$$

(4) $$\text{வா} > \begin{bmatrix}\text{வர்}\\ \text{வரு}\end{bmatrix} / — \begin{bmatrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{bmatrix}$$

இவ்விதிகள், **செய்துவரும்-**, **செய்துவருகின்ற்-** ஆகிய வடிவங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

(3) $$\text{ஆகு} > \begin{bmatrix}\phi\\ \text{அ}\end{bmatrix} / \begin{bmatrix}\text{உம்}\\ \text{கி(ன்)ற்}\end{bmatrix} — \text{வேலை} \;\#$$

இவ்விதி **செய்யும்**, **செய்துவரும்- செய்கின்ற்-**, **செய்து வருகின்ற்-** ஆகிய வடிவங்களை முறையே **செய்யும்-ϕ**, **செய்து வரும்-ϕ**, **செய்கின்ற் - அ**, **செய்து வருகின்ற் - அ** என மாற்றியமைப்பதாகும்.

மேலே நிகழ்த்திய ஆய்வைக் கருத்தில் கொள்கையில் நிகழ்கால வினைமுற்றுக்களானவை இருவகையான தொடர் நிகழ்வுப் பொருண்மைகளை உணர்த்தும் தன்மையன என்பது தெளிவாகின்றது. இதனையொட்டி கீழே (36) - இல் நிகழும் வினைமுற்று (37) - இல் நிகழும் வினைமுற்றுக்களின் பொருண்மையுடன் ஒன்றுபடுவனவாகக் கொள்ளலாம்.

(36) மாதவன் வேலை செய்கிறார்.

(37) (1) மாதவன் வேலை செய்துகொண்டிருக்கிறார்.

(2) மாதவன் வேலை செய்து வருகிறார்.

நிகழ்கால வினைமுற்றுக்கள் பற்றிய ஆய்வில் (36)-இல் நிகழும் வினைமுற்றை மட்டுமன்றி (37) - இல் நிகழும் வினை முற்றுக்களையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். இந்த உணர்வுடன்தான் நிகழ்வுப் பொருண்மையைக் குறிக்கும். பெயரெஞ்சு கிளவிகளை மேலே நாம் அணுகியுள்ளோம். (32)-இல் உள்ள புதை அமைப்பில் **வா**, என்னும் கணு பெதொ என்னும் கணுவின் ஆதிக்கத்தில் இல்லாமல் இருந்தால் மேற்படி புதையமைப்பில் இரண்டாவதாக நிகழும் ஆகு என்னும் வினை திணை பால் எண் இடப்பொருண்மைகளை உணர்த்தும் முற்று விகுதியாகப் பின்வரும் சந்திவிதி மூலம் பெறப்படும்.

$$(37) \quad \text{ஆகு} \ \# > \text{ஆர்} \ / \ \# \begin{bmatrix} + \text{பெயர்} \\ + \text{உயர்திணை} \\ + \text{ஒருமை} \\ + \text{மரியாதை} \end{bmatrix} \rule{1.5em}{0.4pt}$$

முற்றுவிகுதியாகிய ஆர் என்னும் வடிவத்தின் முன் நிகழும் ஏனைய வடிவங்கள் 34 (1) & (2), (35) - (1), (2) விதிகளின் மூலம் பெறப்படும்.

நிகழ்வுப் பொருண்மையை உணர்த்துவதாகக் கருதப் பெறும் கின்றென் கிளவி பின்வரும் எடுத்துக்காட்டில் அதனை உணர்த்தாமையைக் காணலாம்.

(39) அமைச்சர் (நாளை ரேடியோவில்) பேசுகிறார்.

இவ்வெடுத்துக்காட்டில் நிகழும் வினைமுற்றானது கீழேயுள்ள எடுத்துக்காட்டில் நிகழும் வினைமுற்றுடன் பொருள்நிலையில் ஒன்றுபடுகின்றது.

(40) அமைச்சர் (நாளை ரேடியோவில்) பேசப் போகிறார்.

இவ்விரு எடுத்துக்காட்டுக்களிலும் நிகழும் வினை முற்றுக்கள் நிகழ்வுப் பொருண்மையை உணர்த்தாமல் திட்டவட்டமாக நிகழவிருக்கிற ஒரு நிகழ்ச்சியைக் குறிக்கும் தன்மையனவாய் அமைந்து எதிர்வுப் பொருண்மையை உணர்த்துகின்றன. இத்தகைய வினைமுற்றுக்களைத் தெளிவெதிர்வுப் பொருண்மையை உணர்த்துவனவாகக் கொண்டு அவற்றைத் தெளி என்னும் குறியீட்டைக் கொண்டு குறிப்பிடலாம். தெளி பொருண்மையை உணர்த்தும் முற்றுவினைகளும் நெகிழன்பாற்படுவதேயாகும். எடுத்துக்காட்டுக்கள் (39), (40)-இல் நிகழும் வினைமுற்றுக்களை

நிலைக்களன்களாகக் கொண்டு தோன்றிய பெயரெச்சத்தொடர்-கள் கீழே கொடுக்கப் பட்டுள்ளன.

(41) (1) (நாளை ரேடியோவில்) பேசும் அமைச்சர்
(2) (நாளை ரேடியோவில்) பேசுகிற அமைச்சர்
(3) (நாளை ரேடியோவில்) பேசப்போகும் அமைச்சர்
(நாளை ரேடியோவில்) பேசப்போகிற அமைச்சர்

(41)-இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள பெயரெஞ்சு கிளவிகளின் அமைப்பை ஆராய்வதற்குமுன் இங்கே இன்னொரு செய்தியை யும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். எடுத்துக்காட்டு (39) - இல் உள்ள வினைமுற்றில் கின்றென் கிளவியோடு எதிர்வு பொருண்-மையை உணர்த்துவதாகக் கருதப்பெறும் கால இடைநிலை-களும் தெளி பொருண்மையை உணர்த்தவல்லனவாகும். இதனையொட்டி (41) - இல் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவிகளுக்குக் கீழே (42) - இல் நிகழும் வினைமுற்றும் நிலைக்களனாக அமையற் பாலது என்று கொள்ளலாம்.

(42) அமைச்சர் (நாளை ரேடியோவில்) பேசுவார். (39), (42) எடுத்துக்காட்டுக்களில் நிகழும் முற்றுவினைகளில் உள்ள காலக்கிளவிகள் எனப்படுபவை காலப்பொருண்மையை மட்டு மல்லாமல் தெளிபொருண்மையையும் உணர்த்தவல்லன என்னும் செய்தி (40)-இல் நிகழும் வினைமுற்றின் மூலமும் (41) - இல் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் மூலமும் தெளிவாகின்றது.

(42) - இல் உள்ள வினை முற்று தெளிபொருண்மையை உணர்த்துகையில் (40) --இல் உள்ள வினைமுற்றுடன் பொருண்மை நிலையில் ஒன்றுபடுவதால் நமக்கு இத்தெளிவு கிடைக்கிறது. இங்கே இன்னொன்றையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். எதிர்வுப் பொருண்மையைக் குறிக்கும் காலக்-கிளவிகள் தெளிபொருண்மையை மட்டும்தான் உணர்த்தும் என்ற நியதியில்லை. பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுக்களில் இப்-பொருண்மையின்மையைக் காணலாம்.

(43) அமைச்சர் அடிக்கடி ரேடியோவில் பேசுவார் (Habitual)

(44) அமைச்சர் அநேகமாக ரேடியோவில் பேசுவார்

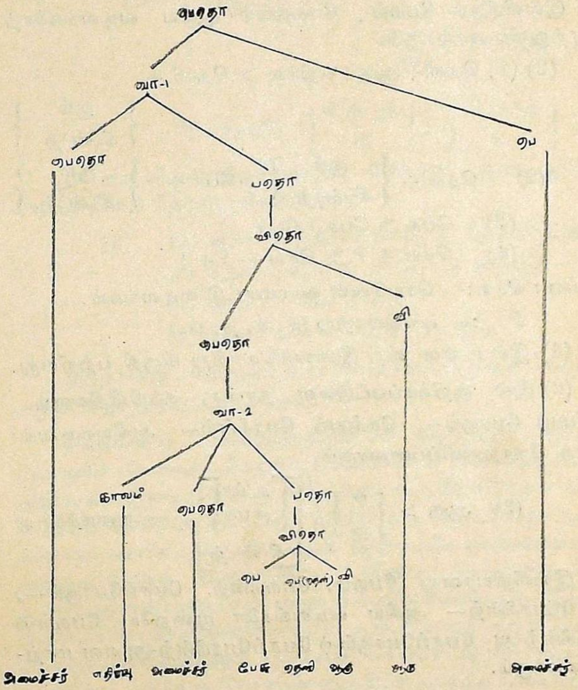
இவ்விரு எடுத்துக்காட்டுக்களிலும் உள்ள வினைமுற்றுக்-களைப் பின்வருமாறு அமைக்கமுடியாது.

(45) * அமைச்சர் அடிக்கடி ரேடியோவில் பேசப் போகிறார்

(46) * அமைச்சர் அநேகமாக ரேடியோவில் பேசப் போகிறார்

இக்காரணம் பற்றியே (43),(44) எடுத்துக்காட்டுக்களில் நிகழும் வினைமுற்றுக்களில் உள்ள கின்றென் கிளவி தெளி பொருண்மையை உணர்த்தவில்லை என்று அறியமுடிகிறது. இடைப்பிறவரலாயமைந்த இக்குறிப்பை இத்துடன் விட்டு விட்டு (41) இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள பெயர்த்தொடர்களில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் புதையமைப்பையும் அதனின்றும் அவை எவ்வாறு தோற்றம் கொள்கின்றன என்பதையும் இனிக் காண்போம். கீழே குறிக்கப் பெற்றுள்ள புதையமைப்பில் (41)-இல் உள்ள பெயர்த்தொடர்களில் அடைப்புக்குள் நிகழும் பகுதி ஆய்வு வசதிக்காக வேண்டி விடப்பட்டுள்ளது.

(47)



இப்புதையமைப்பின்மீது சமபெயர் நீக்கவிகாரமும் காலப்பெயர்ச்சி விகாரமும், சேர்க்கை விகாரமும் நிகழ்ந்த பிறகு பின்வரும் அமைப்பு கிடைக்கும்.

48 (நாளை ரேடியோவில்) பேசு தெளி ஆகு எதிர்வு ஆகு அமைச்சர்

இவ்வமைப்பு கீழ்வரும் சந்திவிதிகளுக்கு உட்பட்டு (41)-இல் உள்ள பெயர்த்தொடர்களில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளாகத் தோற்றம் கொள்ளும்.

49 (1) (1) தெளி + ஆகு + எதிர்வு > தெளி + [உம் / கி(ன்)ற்] / பேசு —

(2) தெளி + [உம் / கி(ன்)ற்] > [உம் / கி(ன்)ற்]

இவ்விதிகள் பேசும்-, பேசுகின்ற்- ஆகிய வடிவங்களைத் தோற்றுவிப்பனவாகும்.

(2) (1) தெளி + ஆகு + எதிர்வு > தெளி + { கும் / கி(ன்)ற் }

(2) தெளி + { கும் / கி(ன்)ற் } > போ + { கும் / கி(ன்)ற் }

(3) பேசு > பேச /-போ

(4) செய + P > செய — P + P

குறிப்பு : செய:- செயவென் வாய்பாட்டு வடிவங்கள்.

P :- வல்லொற்று (க், ச், த், ப்.)

(4)-இல் உள்ள விதி இனவல்லொற்று மிகுதி பற்றியது.

(2)-இல் குறிக்கப்பட்டுள்ள நான்கு சந்திவிதிகளும் செய்யப் போகும்—, செய்யப் போகின்ற்— ஆகியவடிவங்களைத் தோற்றுவிப்பனவாகும்.

(3) ஆகு > [ф / அ] / [{ உம் / கும் } / கி(ன் ற்] — அமைச்சர் #

இவ்விதியானது பேசும், பேசுகின்ற், பேசப்போகும்—, பேசப்போகின்ற்— ஆகிய வடிவங்களை முறையே பேசும்-ф பேசுகின்ற்-அ, பேசப்போகும்-ф பேசப்போகின்ற்-அ என மாற்றியமைக்கும்.

புதையமைப்பு (47)-இல் இரண்டாவதாக நிகழும் ஆகு என்னும் வினை வரை 1 என்னும் கணு பெதொ என்னும் கணுவின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்படாமல் இருந்தால் பின்வரும் சந்தி-விதியின் மூலம் திணைபால் எண் இடப் பொருண்மைகளை உணர்த்தும் விகுதியாகத் திரியும்.

(50) ஆகு # > ஆர் # / # $\begin{bmatrix} \text{+ பெயர்} \\ \text{+ உயர் திணை} \\ \text{+ மரியாதை} \end{bmatrix}$ —...

மேலே (50)-இல் குறிக்கப்பெற்ற சந்திவிதியுடன் பேசுகிறார் (39), பேசப்போகிறார் (40) பேசுவார் (42). ஆகிய வடிவங்களைப் பெறக் கீழே குறிக்கப்பெற்றுள்ளவற்றையும் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

(51) (1) தெளி + ஆகு + எதிர்வு > தெளி + $\left\{\begin{matrix} \text{கி(ன்)ற்} \\ \text{வ்} \end{matrix}\right\}$ / பேசு —

(2) தெளி + $\begin{bmatrix} \text{கி(ன்)ற்} \\ \text{வ்} \end{bmatrix}$ > $\begin{bmatrix} \text{கி(ன்)ற்} \\ \text{வ்} \end{bmatrix}$

இவ்விரு விதிகளும் பேசுகிறார், பேசுவார் ஆகிய முற்று-வடிவங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

(3) (1) தெளி + ஆகு + எதிர்வு > தெளி + கி(ன்)ற்
(2) தெளி + கி(ன்)ற் > போ + கி(ன்)ற்
(3) பேசு > பேச/- போ
(4) பேச + போ > பேச ப் + போ

இந்நான்கு விதிகளும் பேசப்போகின்றார் என்ற வடிவத்தைத் தோற்றுவிப்பனவாகும்.

நிகழ்காலப் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வகையில் பொருள் கொள்ளத்தக்கனவாய் அமையும் போக்கினையும், அவை பல்வேறு வடிவங்களாய் பரிணமிக்கும் பாங்கினையும் மேலே கண்டோம். நிகழ்காலப் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் என மரபிலக்கணங்களாலும் அமைப்பிலக்கணங்களாலும் குறிக்கப்பெறும் வடிவங்கள் எதிர்வுப் பொருண்மையை உணர்த்த வல்லவை என்பதையும் மேலே கண்டோம். இவ்வாறே எதிர்வுப் பொருண்மையைக் குறிப்பதாகக் கருதப்பெறும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளும் பல்வேறு வாய்பாட்டு வடிவங்களாய் அமைந்து பல்வேறு பொருண்மைகளை உணர்த்த வல்லனவாய்

உள்ளன. **செய்கின்ற, செய்யும்** வாய்பாட்டுவினைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலப்பொருண்மையை மட்டுமே உணர்த்த-வல்லன என்ற நிலையை மேற்கொள்ள முடியாது. இவ்விரு வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சுகிளவிகளும் மயங்கவல்லனவாகும். இந்த வகையில் பின்வரும் எடுத்துக் காட்டினைக் கருத்தில் கொள்வோம்.

(52) கமலா நாடகத்தில் நடிப்பாள் (என்று நினைக்கிறேன்)
இவ்வெடுத்துக்காட்டில் நிகழும் வினைமுற்று பின்வருமாறு பொருள் கொள்ளத்தக்க ஒன்றாகும்.

(53) கமலா நாடகத்தில் நடிக்கப் போகிறாள்

(54) (1) கமலா நாடகத்தில் நடிக்கக் கூடியவள்

(2) கமலா நாடகத்தில் நடிக்க வல்லவள்

(55) (1) கமலா நாடகத்தில் நடிக்கக் கூடும்.

(2) கமலா நாடகத்தில் நடிக்கலாம்.

மேலே குறிப்பிட்ட மூன்றுவகையான பொருண்மைகளை **நடிப்பாள்** என்னும் (எதிர்கால) வினைமுற்று உணர்த்த வல்லதாயினும் (53) (54)-இல் அமைந்த பொருண்மைகளை உணர்த்தும் போதுதான் **நடிப்பாள்** என்னும் முற்றுவினை பெயரெஞ்சுகிளவியாகத்திரிந்தமையும்[7] இந்தவகையில்தான் **செய்யும்** வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சுகிளவிகளை அணுக-வேண்டும். பின்வரும் பெயர்த்தொடரைக் கருத்தில் கொள்க.

(56) நாடகத்தில் நடிக்கும் கமலா

இப்பெயர்த்தொடர், மேலே குறிப்பிட்ட செய்தியைஅடிப் படையாகக் கொண்டு பின்வருமாறு பொருள்படும் என்று அறியலாம்.

(57) நாடகத்தில்நடிக்கப் { போகும் / போகின்ற } கமலா

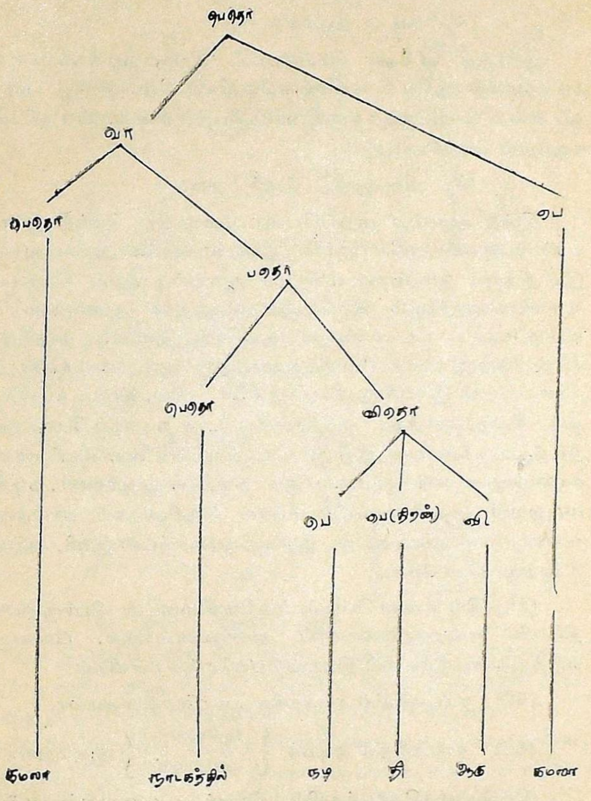
(58) (1) நாடகத்தில் நடிக்கக் கூடிய கமலா

(2) நாடகத்தில் நடிக்க வல்ல கமலா

இவற்றுள் (57) இல் அமைந்த பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் தோற்றம் பற்றி (47)-இல் குறிக்கப்பெற்றுள்ள புதையமைப்-பின் மூலம் பேசப்பட்டுள்ளது. (58)-இல் நிகழும் **கூடிய வல்ல** ஆகிய பெயரெஞ்சுகிளவிகள் நெகிழன்கள் (Aspectuals) எனக் கருதத்தக்கனவாகும். இந்நெகிழன்கள் திறன் (தி) என்-னும் பொருண்மையனவாகும். (56)-இல் நிகழும் **நடிக்கும்.**

என்னும் பெயரெஞ்சுகிளவியிலும் இப்பொருண்மை நிகழ்வ- தால் இதனையும் (58)-இல் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகளை ஒரே புதையமைப்பினின்றும் பெறவேண்டும். இவற்றின் புதை- யமைப்பு கீழே குறிக்கப் பெற்றுள்ளது.

(59)



இப்புதையமைப்பின்மீது சமபெயர் நீக்க விகாரம் நிகழ்ந்த பிறகு கிடைக்கும் அமைப்பு பின்வருமாறு இருக்கும்.

(60) நாடகத்தில் நடி தி ஆகு கமலா

இவ்வமைப்பின்மீது நிகழும் சந்திவிதிகள் கீழே குறிக்கப் பெற்றுள்ளன.

(61) (1) தி + ஆகு > தி + [இய / அ] / — கமலா #

(2) தி > [கூடு / வல்] / — [இய / அ]

(3) வல் > வல்ல் / — அ

(4) நடி > நடிக்க / — தி

இச்சந்தி விதிகள் செயல்பட்ட பிறகு **நடிக்கக் கூடிய, நடிக்கவல்ல** ஆகிய பெயரெஞ்சுகிளவிகள் கிடைக்கும். **நடிக்கும்** என்ற பெயரெஞ்சுகிளவியைப் பெறப் பின்வரும் சந்தி விதி கருத்தில் கொள்ளப்படும்.

(5) தி + ஆகு > க்கும் / நடி —

இந்த ஆய்வில் குறிப்பிடப்படவேண்டிய செய்தி ஒன்று உண்டு. காலம்பற்றிய பிரச்னை இங்கு எழவில்லை. அதாவது (52) இல் நிகழும் **நடிப்பாள்** என்னும் அமைப்பு **திறன்** பொருண்மையைக் குறிக்கும் நெகிழனுக இருந்தால் அவ்வமைப்பில் காலத்தைச் சுட்டவேண்டிய அவசியம் இல்லை. நெகிழன் தொடர்கள் (Aspectual phrases) எல்லாம் காலத்தை உணர்த்தியாக வேண்டுமென்று நியதி இல்லை. சில, காலம் உணர்த்தும். சில உணர்த்தா. எடுத்துக்காட்டாக நடிக்கப் போகிருள், நடித்துவருகிருள் முதலிய அமைப்புக்களில் உள்ள நெகிழன்கள் காலத்தை உணர்த்துவனவாகும். **நடிக்கக் கூடியவள், நடிக்க வல்லவள்** முதலியவற்றில் உள்ள நெகிழன்கள் காலத்தை உணர்த்தவல்லவையல்ல. இக்குறிப்புரையுடன் இனி, அடுத்த நிலைக்குச் செல்வோம்.

(58)-இல் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவிகளுடன் பொருண்மை நிலையில் ஒன்றுபடுவனவாய் அமைவனவாகும், பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுக்களில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகள்.

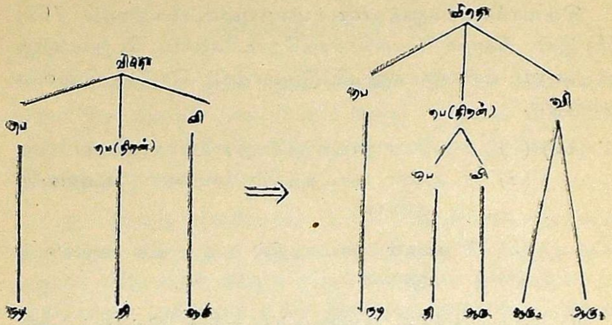
(62) நாடகத்தில் நடிக்கக்கூடியவளாகிய கமலா

(63) நாடகத்தில் நடிக்க { வல்லள் / வல்லவள் } ஆகிய கமலா

இப்பெயர்த்தொடர்களில் நிகழும் — **கூடியவள்** ஆகிய, **வல்லள் / வல்லவள்** ஆகிய ஆகிய பெயரெஞ்சுகிளவிகளும் (59)-இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள புதையமைப்பினின்றும் ஆகு என்னும் வினையை இருமுறை பிரதியாக்கம் செய்வதன் மூலம் பெறப்படும். இப்பிரதியாக்கம் நிகழ்ந்த பிறகு (59)-இல்

உள்ள வினைத்தொடரின் அமைப்பு பின்வருமாறு மாறி அமையும்.

(64)



பிரதியாக்க விகாரத்தின் மூலம் கிடைத்த அமைப்பானது பின்வரும் சந்திவிதிகளுக்கு உள்ளாகும்.

குறிப்பு :- ஆகு$_2$ புதையமைப்பில் உள்ள வடிவமாகும். ஏனையவை பிரதியாக்கம் செய்யப்பட்டவை.

(65) (1) ஆகு$_2$ + ஆகு$_3$ > ஆகு$_2$ + இய / — கமலா #

(2) தி + ஆகு$_1$ > { அவள் / அள் } / .... — கமலா

(3) தி > [கூடி / வல்] / — [{ அவள் / அள் / அவள் }]

(4) நடி > நடிக்க / — தி

உடம்படுமெய்யின் தோற்றம், ஒற்றுமிகுதி, குற்றுகரக் கேடு பற்றிய சந்திவிதிகள் நிகழ்ந்த பிறகு (62), (63)-இல் உள்ள பெயரெஞ்சுகிளவிகளின் வடிவங்கள் கிடைக்கும்.

(62), (63)-இல் நிகழும் பெயரெச்சத்தொடர்கள் பற்றிய ஆய்வின் மூலம் (52)-இல் நிகழும் **நடிப்பாள்** என்னும் வினையமைப்பு **நடிக்கக் கூடியவள்**, **நடிக்கவல்லவள்** என்ற அமைப்புக்களோடும் பொருண்மைநிலையில் ஒன்றுபடும் என்பது தெளிவாகின்றது. இவ்வாறு ஒன்றுபடுகையில் (52)-இல் உள்ள வாக்கியம் பின்வரும் வாக்கியங்களுடன் பொருள்நிலையில் ஒன்றுபடுகின்றன.

(66) (1) கமலா நாடகத்தில் நடிப்பாள்
(2) கமலா நாடகத்தில் நடிக்கக் கூடியவள்
(3) கமலா நாடகத்தில் நடிக்க வல்லவள்

இவ்வாக்கியங்களுக்கான புதையமைப்பினின்றும் (62) (63)-இல் நிகழும் பெயரெச்சத்தொடர்களைப் பெறுவதற்கு அவற்றைப் பின்வருமாறு மீட்டுருவாக்கம் செய்து கொள்ள வேண்டும்.

(67) (1) * கமலா நாடகத்தில் நடிப்பாள் ஆவாள்
(2) * கமலா நாடகத்தில் நடிக்கக் கூடியவள் ஆவாள்
(3) * கமலா நாடகத்தில் நடிக்க வல்லவள் ஆவாள்.

மீட்டுருவாக்கத்தில் குறிக்கப்பெற்றுள்ள இவ்வாக்கியங்களின்றும் (62),(63)-இல் உள்ள தொடர்கள் பெறப்படும் இங்கே இன்னொன்றையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். மீட்-ருவாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ள வாக்கியங்களுக்கெனத் தனியாக ஒரு புதையமைப்பு கிடையாது. அவை (52)-இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள வாக்கியத்தின் புதையமைப்பிலிருந்தே பெறப்-படும்.

பெயரெஞ்சுகிளவிகள் பற்றிய இக்கட்டுரையை முடிப்-பதற்குமுன் வினைப்பகுதிகளைப் பற்றிய ஒரு குறிப்பை இங்கு தந்தாக வேண்டும். வினைப்பகுதிகள் பெயர்களாகக் கொள்ளத் தக்கவை என்ற கோட்பாட்டை ஒட்டியதாகும் பெயரெஞ்சு-கிளவிகள் பற்றிய இவ்வாய்வு. நெகிழன்கள் முன் வினைப் பகுதிகள் எனப்படுபவை செய்து வாய்ப்பாட்டினவாகவும், செயவென் வாய்பாட்டினவாகவும் திரிந்தமையும் நிலையை இக்கட்டுரையின் பிற்பகுதியில் கண்டோம்.

(நோக்குக: சந்தி விதிகள் 49 (2) (3), 51 (3) (3), 61 (4))

இத்திரிபுகளின் மூலம் செய்து, மற்றும் செயவென் வாய்-பாட்டு வடிவங்கள் வினைப்பகுதிகளின் மாற்றுருபுகள் (Allo-morphs) என்ற செய்தி பெறப்படுகின்றது. ஆகவே வினைப்-பகுதிகளைப் போலவே, நெகிழன்கள் முன் நிகழும் அவற்றின் மாற்றுருபுகளாகிய செய்து, செய வாய்ப்பாட்டு வடிவங்களும்

பெயர்களாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகின்றன. மரபிலக்கணங்களிலும், அமைப்பிலக்கணங்களிலும் இவ்வரிய உண்மையை அறிந்து கொள்ள வாய்ப்பில்லை எனலாம்.

அடிக்குறிப்புக்கள்

1. தொல்காப்பிய நூற்பாக்களில் நிகழும் என்ப, என்மனார் மொழிமனார் (சொல். 421 சேனு) முதலிய வழக்குகள் மூலம் தொல்காப்பியத்துக்கு முன்னரும் ஓர் இலக்கணமரபு இருந்தது புலனாகின்றது.

2. பெயரெஞ்சுகிளவியைப் போலவே வினையெஞ்சுகிளவியென்னும் தொடரின் ஆக்கமும் பொருள் பொதிந்த ஒன்றாகும். வினை எஞ்ச நிற்கும் கிளவி என்ற பொருளில் அமைந்த இத்தொடர் அக்கிளவி எந்த இலக்கணவகையன் (Grammatical category) பாற்படும் என்பதைப் பற்றிக் குறிப்பிடாதது சிந்தனைக்குரிய ஒன்றாகும். வினையெஞ்சுகிளவிகளும், பெயரெஞ்சுகிளவிகளும், வினைமுற்றுக்களும் சிதறியவழக்கில் (Complementary Distribution) நிகழ்வதால் முந்திய இரண்டும் வினைமுற்றின் மாற்றுருபுகள் (Allomorphs) ஆகின்றன.

3. பெயரெஞ்சுகிளவிகள் முற்றுக்களாகக் கருதத்தக்கவை என்பதற்கு அவற்றோடு செம்மை வழக்கில் (Free variation) நிகழும் முற்றுக்களே சான்றாகின்றன. பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுக்களைக் கருத்தில் கொள்க.

1) பாலை நிலத்தான் ஆயினான் (= ஆகிய) தலைமகன் மருத நிலத்தான் ஆயினான் (இறையனார் அகப்பொருள் ப. 190)

2) உப்பூரிகுடிகிழார் மகன் ஆவான் (= ஆகிய) உருத்திரசன்மனாவான் செய்தது இந்நூற்கு உரை என்பாரும் உளர். (ஷை பக்கம் 8)

3) அப்பொழில் வாழ்வாய் (= வாழும்) நீயும் அத்தன்மையை அன்றே (ஷை பக்கம் 39)

4) இவன் மென்சுவைமேல் நடந்தான் (= நடந்த) ஓர் ஆசிரியன் ஆகலான் இப்பிரிவு வேண்டினான். (ஷை பக்கம் 174)

5) வைகலும் பாலே துய்த்துச் செல்வான் (= செல்லும்) ஒருமகன் இடையிடை புளியும் காடியும் உண்டக்கால் ஆம் பிற பாலினது விசேடம் அறிவானுவது (ஷை பக்கம் 172)

6) இக்கனவிய குழையை உடையாள் இப்பொழிற் கண் உறைவரள் (= உறையும்) ஒரு தெய்வமகளோ (குறள் 1081 பரிமேலழகர் உரை)

மேல் எடுத்துக்காட்டுக்களில் முற்றெச்சங்களுக்கு நிகராக அடைப்புக்களில் நிகழும் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் நம்மால் காட்டப்பெற்றவையாகும். பின்வரும் எடுத்துக்காட்டுக்களில் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் நிலைமாறிக் கிடப்பதைக் காணலாம்

7) நின் கைபோலக் காந்தள் மலர்ந்தன (= மலர்ந்தகாந்தள்) கொண்டு வந்தேன். (இறையனுர் அகப்பொருள் பக்கம் 105)

8) குழவி அழுகின்றது (= அழுகின்ற குழவி) எனக்குப் பால்தம்மின் நீராட்டுமின் என்றழாது தூக்கம் வந்ததாக அழும். (ஷை பக்கம் 144)

இவ்வெடுத்துக்காட்டில் நிகழும் அழுகின்றது என்னும் வினை அழுகின்று என மு. ராகவையங்கார் அவர்களால் காட்டப் பெற்றுள்ள எடுத்துக்காட்டில் உள்ளது. (ஆராய்ச்சித் தொகுதி. அருகி வழங்கிய சில வினை விகற்பங்கள் பக். 305 வெளியீடு பாரி நிலையம்)

9) (........பொருமை...) நீங்கிய பின்னைக் கூட்டம் ஆகவே கருநின்றது (= நின்ற கரு) மாட்சிப்படும் (ஷை பக்கம்)

மலையாள இலக்கியமாகிய ராமசரிதம் என்னும் நூலிலும் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் நிகழும் இடத்தில் முற்றுக்கள் நிகழ்வதை அங்குமிங்குமாகக் காணமுடிகின்றது. இந்தவகையில் பின்வரும் எடுத்துக் காட்டுக்களைக் கருத்தில் கொள்ளலாம்.

10) *சிவந்தன* (= *சிவந்த*) மிழிகளோடும்

11) *பெய்தன* (= *பெய்த*) கண்ணீரோடும்

12) *இட்டன* (= *இட்ட*) சாபம்

13) *வளர்ந்தன* (= *வளர்ந்த*) சில்லியோடு

(அரும்பொருள் :- மிழிகள் = விழிகள் : சில்லி = புருவம்)

4. செய்யும் வாய்பாட்டு வினைகளில் உம்மைக்கிளவியானது காலப்பொருண்மையையும், முற்றுப் பொருண்மையையும் ஒருங்கே உணர்த்த வல்லதாக உள்ளது. ஏனைய வினைமுற்றுக்களில் இவ்விரு பொருண்மைகளும் தனிவிகுதிகளாய்ச் சுட்டப்பெறுகின்றன. இந்த வகையில் செய்யும் வாய்பாட்டு வினைகள் பெயரெஞ்சுகிளவிகள் பற்றிய ஆய்வில் ஒரு சிக்கலை உண்டாக்குகின்றன. செய்யும் வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சுகிளவிகள், செய்கின்ற வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சுகிளவிகளோடும் செம்மைவழக்கில் (Free-variation) நிகழ்கின்றன. செய்கின்ற வாய்பாட்டு வடிவங்களில் நிகழும் அகரக்கிவிளக்கு நிகராகச் செய்யும் வாய்பாட்டு வடிவங்களில் ஒன்றைச் சுட்டியாக வேண்டும். இதனைக்கருத்தில் கொண்டு செய்யும் வாய்பாட்டு முற்றுக்களிலும் உம்மைக் கிளவியை அடுத்து ஒரு முற்றுவிகுதியை அமைத்துக் கொண்டால், உம்மைக் கிளவியைக் கால பொருண்மையை மட்டும் உணர்த்தும் கிளவியாகக் கொள்ளலாம். உம் உந்தாகும் இடனுமார் உண்டே (சொல். இடையியல். 44 சேனா) என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பா செய்யும் வாய்பாட்டு வினைகளானவை செய்யுந்து வாய்பாட்டினவாகவும் நிகழும் நிலையைக் குறிப்பிடுவதாக உள்ளது

செய்யுந்து வாய்பாட்டு வினைகளின் நிகழ்ச்சியானது உம்மைக்கிளவியினின்றும் முற்றுப்பொருண்மை பிரிந்துபோன நிலையை விளக்குவதாயுள்ளது. இவ்வாய்பாட்டுவினைகளில் துகரக்கிளவி முற்றுப்பொருண்மையை உணர்த்துவதாகும். செய்யுந்து வாய்பாட்டு வினைகளானவை பெயரெஞ்சுகிளவிகளாகக் கருதத்தக்கவை எனக் கருதுவோரும் உண்டு. பெயரெஞ்சுகிளவிகள் வினைமுற்றுக்களின் மாற்றுருபுகளாகக் கொள்ளும் நமது நிலையை இவர்தம் கருதுகோள் எந்த வகையிலும் பாதிக்காது.

5. இச்சந்திவிதிகள் பலபொருண்மைகள் ஒன்றாகச்செறிந்து, ஒரே வடிவத்தின் மூலம் உணர்த்தப்படுவதைக் குறிக்கின்றன. இத்தகைய சந்திவிதிகளின் பொருத்தம்பற்றி இப்போதைக்குத் திட்டவட்டமாக ஏதும் சொல்லமுடியவில்லை.

6. எதிர்கால வினைமுற்றுக்கள் தெளிபொருண்மையைத்தான் எப்பொழுதும் உணர்த்தும் என்பதில்லை. எடுத்துக்காட்டாக முருகன் அடுத்தவாரம் பாடுவான் என்பதில் உள்ள வினைமுற்று பாடலாம், பாடக்கூடும் என்ற அமைப்புக்கள் உணர்த்தும் பொருண்மையையும் குறிக்கலாம். இவ்வாறே கமலா

மேடையில் நடிப்பாள் என்பதில் உள்ள வினைமுற்று நடிக்க வல்லவள், நடிக்கக் கூடியவள் என்ற அமைப்புக்கள் உணர்த்தும் பொருண்மையைக் குறிக்கலாம். எதிர்காலவினைமுற்றுக்கள் தெளிபொருண்மையைத்தான் எப்பொழுதும் உணர்த்தும் என்பதில்லை.

7. செய்யலாம் வாய்பாட்டு வினைகள் செய்யக்கூடிய என்னும் வாய்பாட்டுப் பெயரெஞ்சு கிளவிகளாகத் திரிந்து அமையலாம் எடுத்துக் காட்டாக இந்தப்புத்தகத்தை மாணவர்கள் படிக்கலாம் என்ற வாக்கியத்தை மாணவர்கள் படிக்கக் கூடிய இந்தப் புத்தகம் என்ற பெயரெச்சத் தொடராக மாற்றலாம். ஆனால் தலைமைக்கட்டுரையில் (39)-(2) இல் நிகழும் கமலா நாடகத்தில் நடிக்கலாம் என்ற வாக்கியத்தைக் கமலா நடிக்கக்கூடிய நாடகம் என்ற பெயரெச்சத்தொடராக மாற்ற முடியாது. காரணம் நடிக்கலாம் என்னும் வினை ஒன்று நிகழக்கூடிய வாய்ப்பினைப் பற்றிய பொருண்மையை உணர்த்துவதாகும் செய்யலாம் வாய்பாட்டு வினை இரண்டு பொருண்மைகளை உணர்த்த வல்லது. ஒன்று, இசைவுப் பொருண்மை. பிறிதொன்று வாய்ப்பு பற்றிய பொருண்மை. இசைவுப் பொருண்மை தகுதியை உள்ளீடாகக் கொண்டது. செய்யலாம் வாய்பாட்டுவினைகள்வாய்ப்புப்பொருண்மையை உணர்த்தும்போது அவை செய்யக்கூடிய வாய்பாட்டு பெயரெஞ்சுகிளவிகளாகத் திரியாது. இத்திரிபு அவைப் இசைவுப் பொருண்மையை உணர்த்தும்போது மட்டும் அமையக்கூடிய ஒன்றாகும்.

பிற்சேர்க்கை

பெயரெஞ்சுகிளவிகள் வினைமுற்றுக்களின் மாற்றுருபுகளாகக் கொள்ளத்தக்கவை என்று தலைமைக்கட்டுரையில் பேசப்பட்டது. இந்த நிலை பெயரெஞ்சுகிளவியும் வினைமுற்றும் ஒரே நிகரன என்பதைப் புரிந்துகொள்ளத் துணைபுரிகின்றது. தலைமைக்கட்டுரையில் பெயரெஞ்சுகிளவியை அடுத்து தலைமைப் பெயர் நிகழும் நிலையில் பெயரெஞ்சு கிளவியின் அமைப்பு எவ்வாறு அமைகிறது என்பது பற்றி விரிவாகப் பேசப்பட்டது. ஆனால் தலைமைப் பெயரானது இடம்பெயர்ந்து வலக்கோடிக்குச் செல்லும்போது பெயரெஞ்சுகிளவியானது பெயர் எஞ்சாக் கிளவியாகி நிற்கும் பான்மை பற்றி நாம் அங்கே ஏதும் பேசவில்லை. தலைமைப்பெயர் வலக்கோடியிலும் பெயரெஞ்சுகிளவியாகிய வினை இடக்கோடியிலும் அமைந்த பெயர்த்தொடர்களின் அமைப்பு பற்றி இங்கு சுருக்கமாக ஆராயலாம். பின்வரும் எடுத்துக்காட்டைக் கருத்தில் கொள்க.

1. **அதியமான் நெடுமான் அஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை** ஔவையார் பாடியது (புறம். 206)

இவ்வெடுத்துக்காட்டில் செயப்படுபொருளாய் அமைந்த **அதியமான் நெடுமான் அஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தான்**-ஐ என்னும் பெயர்த்தொடர் பின்வரும் பெயரெச்சத்தொடருடன் பொருள் நிலையில் ஒன்றுபடுவதாகும்.

2. பரிசில் நீட்டித்த அதியமான் நெடுமான் அஞ்சியை (ஔவையார் பாடியது) பெயரெஞ்சுகிளவி அமைந்த பெயரெச்சத்தொடர்களின் அமைப்பு பற்றித் தலைமைக்-கட்டுரையில் பேசப்பட்டுள்ளதால் எடுத்துக்காட்டு (2)-இல் உள்ள பெயரெச்சத் தொடரை நாம் கருத்தில் கொள்ள வேண்டியதில்லை. ஆயினும் இந்த பெயரெச்சத்-தொடருக்குரிய புதையமைப்பிலிருந்துதான் **அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தான்**-ஐ (1) என்னும் பெயர்த்-தொடர் உதயமாகிறது என்பதை நாம் மறக்கமுடியாது. எடுத்துக்காட்டு (2)-இல் உள்ள பெயரெச்சத்தொடரின் புதையமைப்பின் மீது சமபெயர் நீக்கம், காலப்பெயர்ச்சி ஆகிய விகாரங்கள் நிகழ்ந்த பிறகு கிடைக்கும் அமைப்பு பின்வருமாறு இருக்கும்.

3. பெ தொ [பரிசில் நீட்டி ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$ அதியமான் நெடுமானஞ்சி] பெ தொ

இந்த அமைப்பு பின்வரும் சந்தி விதிகளுக்கு உள்ளாகும் போது நீட்டித்த என்னும் பெயரெஞ்சுகிளவி கிடைக்கின்றது.

4. 1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த்த் / நீட்டி —

2) ஆகு$_2$ > அ / — அதியமான் நெடுமானஞ்சி #

அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை என்னும் பெயர்த்தொடரைப் பெறுவதற்கு (3)-இல் குறிக்கப் பெற்றுள்ள அமைப்பானது தலைமைப்பெயர் பெயர்ச்சி (Head noun shfiting) விகாரத்துக்கு உட்படுத்தப்படும். இதன் விளைவாகக் கிடைக்கும் அமைப்பு பின்வருமாறு இருக்கும்.

5. பெ தொ [அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டி ஆகு$_1$ இறப்பு ஆகு$_2$] பெ தொ

இந்த அமைப்பு பின்வரும் சந்திவிதிகளுக்கு உள்ளாகும் போது **அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தான்**-ஐ-என்னும் பெயர்த்தொடர் கிடைக்கின்றது.

6. 1) ஆகு$_1$ + இறப்பு > த்த் / நீட்டி —

2) ஆகு # > ஆன் / # அதியமான் நெடுமானஞ்சி—

இவ்வாய்வின் மூலம் நீட்டித்த என்னும் பெயரெஞ்சு-கிளவியும் பெயரெஞ்சாக்கிளவியாகிய நீட்டித்தான் என்ற வினையமைப்பும் ஒரே புதையமைப்பில் இருந்து தோன்றுவது தெளிவாகின்றது பெயரெஞ்சு கிளவியானது வினைமுற்றின் மாற்றுருபு என்ற உண்மை இதன்மூலம் மேலும் உறுதிப்படுகின்றது.

இங்கே கருத்தில் கொள்ளவேண்டிய உண்மையும் ஒன்று உண்டு. பெயரெஞ்சுகிளவியும் தலைமைப்பெயரும் எழுவாய்-பயனிலை என்ற இலக்கண உறவில் அமையும்போதுதான் தலைமைப்பெயரானது பெயர்ச்சி விகாரத்துக்கு உள்ளாகிப் பெயர்த்தொடரின் முதல் உறுப்பாக அமைகின்றது. பெயரெஞ்சுகிளவியும் தலைமைப்பெயரும் எழுவாய்-பயனிலை இலக்கண உறவில் அமையாமல் வேறுவகையான இலக்கண உறவில் அமைந்தால் தலைமைப் பெயரானது பெயர்ச்சி விகாரத்துக்கு உட்படாது. புறநானூற்றிலிருந்து கீழே தொகுத்துக்கொடுக்கப்பட்டுள்ள எடுத்துக்காட்டுகள் இந்த உண்மையை வலியுறுத்துவனவாகவே உள்ளன. கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ள எடுத்துக்காட்டுக்கள் பாடலின்கீழ் திணை-துறை பற்றிய செய்திகளை அடுத்து, பாடியோர் - பாடப்பட்டோர் பற்றிய செய்தியாகக் குறிக்கப் பெற்றுள்ளவையாகும். இவ்வெடுத்துக்காட்டுக்கள் உ. வே. சாமிநாதய்யரின் பதிப்பில் இருந்து எடுக்கப்பட்டவையாகும். ஒவ்வொரு எடுத்துக்காட்டுக்களிலும் பெயர்த்தொடருக்கு நிகரான பெயரெச்சத்தொடர் இடைச்செருகலாக அடைப்புக்குள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

(7) சோழன் முடித்தலைக் கோப்பெருநற்கிள்ளி கருவூரிடம் செல்வானை (= கருவூரிடம் செல்லும் சொழன் முடித்தலைக் கோப்பெருநற்கிள்ளியை)க் கண்டு சேரமான் அந்துவஞ்சேரல் இரும்பொறையொடு வேண்மாடத்து மேலிருந்து உறையூர் ஏணிச்சேரி முடமோசியார் பாடியது (புறம். 13)

(8) பாண்டியன் தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற நெடுஞ்செழியனாற் பிணியிருந்த யானைக்கட்சேய் மாந்தரஞ் சேரல் வலிதிற்போய்க் கட்டில் எய்தினானை (= வலிதிற் போய்க் கட்டில் எய்திய யானைக்கட் சேய் மாந்தரஞ் சேரலை)க் குறுங்கோழியூர் கிழார் பாடியது (புறம். 17)

(9) அவன் கருவூர் முற்றியிருந்தானை (= கருவூர் முற்றியிருந்த அவனை) ஆலத்தூர் கிழார் பாடியது (புறம் 36)

(10) அவன் எம்முள்ளீர் எந்நாட்டீர் என்றற்கு (= எம்முள்ளீர் எந்நாட்டீர் என்ற அவற்கு) ஆவூர்மூலங்கிழார் பாடியது. (புறம். 38)

(11) சோழன் நலங்கிள்ளி உறையூர் முற்றியிருந்தானையும் (= உறையூர் முற்றியிருந்த சோழன் நலங்கிள்ளியையும் அடைத்திருந்த நெடுங்கிள்ளியையும் கோவூர்கிழார் பாடியது. (புறம். 45)

(12) சோழன் குராப் பள்ளித்துஞ்சிய பெருந்திருமாவளவனும், பாண்டியன் வெள்ளியம்பலத்துத் துஞ்சிய பெருவழுதியும் ஒருங்கிருந்தாரை (= ஒருங்கு இருந்த சோழன் குராப்பள்ளித்துஞ்சிய பெருந்திருமாவளவனையும் பாண்டியன் வெள்ளியம்பலத்துத் துஞ்சிய பெருவழுதியையும்) காவிரிப்பூம்பட்டினத்துக் காரிக்கண்ணனார் பாடியது. (புறம். 58)

(13) சேரமான் குடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதனும் சோழன் வேற்பஃறடக்கைப் பெருவிறற்கிள்ளியும் போர்ப்புறத்து பொருது வீழ்ந்தாரை (= போர்ப்புறத்து பொருது வீழ்ந்த சேரமான் குடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதனையும் சோழன் வேற்பஃறடக்கைப் பெருவிறற்கிள்ளியையும்) கழாத்தலையார் பாடியது. (புறம். 62)

(14) சேரமான் பெருஞ்சேரலாதன் சோழன் கரிகாற் பெருவளத்தானோடு பொருது புறப்புண் நாணி வடக்கிருந்தானை (= சோழன் கரிகாற் பெருவளத்தானோடு பொருது புறப்புண் நாணி வடக்கிருந்த சேரமான் பெருஞ்சேரலாதனை)க் கழாத்தலையார் பாடியது. (புறம். 65)

(15) சோழன் போர்வைக்கோப்பெருநற்கிள்ளி முக்காவனாட்டு ஆமூர் மல்லனைப் பொருது அட்டு நின்றானை (முக்காவனாட்டு ஆமூர் மல்லனைப் பொருது அட்டு நின்ற சோழன் போர்வைக்கோப்பெருநற்கிள்ளியை)ச் சாத்தந்தையார் பாடியது. (புறம். 80)

(16) அவன் பொருது புண்பட்டு நின்றோனை (= பொருது புண்பட்டு நின்ற அவனை) அவர் பாடியது. (புறம். 93)

(17) அவன் கோவலூர் எறிந்தானை (= கோவலூர் எறிந்த அவனை) அவர் பாடியது. (புறம். 99)

(18) அதியமான் தவமகன் பிறந்தவனைக் கண்டானை (= தவமகன் பிறந்தவனைக் கண்ட அதியமானை) அவர் பாடியது. (புறம். 100)

(19) அவர் வெளிமானுழைச் சென்றார்க்கு (= வெளிமான் உழைச்சென்ற அவர்க்கு) வெளிமான் துஞ்சுவான் தம்பியை (= துஞ்சும் தம்பியை)ப் பரிசில் கொடு என...... (புறம். 162)

(20) கோப்பெருஞ்சோழன் வடக்கிருந்தான் உழை (வடக்கிருந்த கோப்பெருஞ்சோழன் உழை)ச் சென்ற பிசிராந்தையாரை...... (புறம். 191)

(21) பாண்டியன் இலவந்திகைப் பள்ளித் துஞ்சிய நன்மாறன் பரிசில் நீட்டித்தானை (= பரிசில் நீட்டித்த பாண்டியன் இலவந்திகைப் பள்ளித்துஞ்சிய நன்மாறனை) ஆவூர் மூலங்கிழார் பாடியது. (புறம். 196)

(22) சோழன் (குராப்பள்ளித்துஞ்சிய பெருந்திருமாவளவன் பரிசில் நீட்டித்தானை (=பரிசில் நீட்டித்த சோழன் குராப்பள்ளித் துஞ்சிய பெருந்திருமாவளவனை)க் கோனாட்டு எறிச்சலூர் மாடலன் மதுரைக் குமரனார் பாடியது. (புறம். 197)

(23) கடிய நெடுவேட்டுவன் பரிசில் நீட்டித்தானை (=பரிசில் நீட்டித்த கடிய நெடுவேட்டுவனை)ப் பெருந்தலைச் சாத்தனார் பாடியது. (புறம். 205)

(24) அதியமான் நெடுமானஞ்சி பரிசில் நீட்டித்தானை (= பரிசில் நீட்டித்த அதியமான் நெடுமானஞ்சியை) ஔவையார் பாடியது. (புறம். 206)

(25) மூவன் பரிசில் நீட்டித்தானை (= பரிசில் நீட்டித்த மூவனை)ப் பெருந்தலைச்சாத்தனார் பாடியது. (புறம். 209)

(26) சேரமான் குடக்கோச்சேரல் இரும்பொறை பரிசில் நீட்டித்தானை (= பரிசில் நீட்டித்த சேரமான் குடக்கோச்சேரல் இரும்பொறையை)ப் பெருங்குன்றூர் கிழார் பாடியது. (புறம். 210)

(27) அவன் வடக்கிருந்தான் (= வடக்கிருந்த அவன்) பிசிராந்தையார்க்கு இடன் ஒழிக்க என்றது. (புறம். 216)

(28) அவன் வடக்கிருந்தான் உழை (= வடக்கிருந்த அவனுழை)ச் சென்ற பிசிராந்தையாரைக் கண்டு பொத்தியார் பாடியது. (புறம். 217)

(29) பிசிராந்தையார் வடக்கிருந்தாரை (=வடக்கிருந்த பிசிராந்தையாரை)க் கண்ட கண்ணகனார் பாடியது.
(புறம். 218)

(30) அவன் வடக்கிருந்தானை (= வடக்கிருந்த அவனை)க் கருவூர்ப் பெருஞ்சதுக்கத்துப் பூதநாதனார் பாடியது.
(புறம். 219)

(31) அவன் வடக்கிருந்தான் உழை (= வடக்கிருந்த அவனுழை)ச் சென்று மீண்டு வந்து உறையூர் கண்ட பொத்தியார் அழுது பாடியது. (புறம். 220)

(32) வெளிமானுழைச் சென்றார்க்கு (= *வெளிமானுழைச் சென்ற பெருஞ்சித்திரனார்க்கு) அவன் துஞ்ச இளவெளிமான் சிறிது கொடுப்பக் கொள்ளாது பெருஞ்சித்திரனார் பாடியது. (புறம் 237)

(33) பூதப்பாண்டியன்றேவி பெருங்கோப்பெண்டு தீப்பாய்வாள் (=தீப்பாயும் பூதப்பாண்டியன்தேவி பெருங்கோப்பெண்டு) சொல்லியது. (புறம். 246)

(34) அவள் தீப்பாய்வாளை (= தீப்பாயும் அவளை)க் கண்டு மதுரை பேராலவாயர் பாடியது. (புறம். 247)

(35) சேரமான் மாரிவெண்கோவும், பாண்டியன் கானப்பேர் தந்த உக்கிரப் பெருவழுதியும், சோழன் இராயசூயம் வேட்ட பெருநற்கிள்ளியும் ஒருங்கிருந்தாரை (=ஒருங்கிருந்த ...... வெண்கோவையும், ... உக்கிரப் பெருவழுதியையும்,... ..பெருநற்கிள்ளியையும்) ஒளவையார்(* பாடியது)
(புறம். 367)

(36) சேரமான் முடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதன் ....உயிர் போகாது கிடந்தானை (= உயிர்போகாது கிடந்த சேரமான் முடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதனை) கழாத்தலையார் (*பாடியது)
(புறம். 368)

(37) சோழன் குராப்பள்ளித் துஞ்சிய கிள்ளிவளவன் கருவூர் எறிந்தானை (= கருவூர் எறிந்த சோழன் குராப்பள்ளித் துஞ்சிய கிள்ளிவளவனை)க் கோவூர்கிழார் (*பாடியது)

(புறம். 373)

பின்வரும் எடுத்துக்காட்டு தெளிவு குன்றியிருப்பதுபோல் காணப்படுகின்றது. ஆகவே பெயரெச்சத்தொடர் இடைச் செருகலாகக் கொடுக்கப்படவில்லை.

(38) சோழன் நலங்கிள்ளி தம்பி மாவளத்தானும் தாமப்பல் கண்ணனும் வட்டுப் பொருவுழிக் கைகரப்ப வெகுண்டு வட்டுக்கொண்டு எறிந்தானைச் சோழன் மகன் அல்லை என நாணி இருந்தானைத் தாமப்பல் கண்ணனுர் பாடியது.

(புறம். 43)

சுருக்க விளக்கம்

வா—வாக்கியம்

பெதொ—பெயர்த்தொடர்

பதொ—பயனிலைத்தொடர்

விதொ—வினைத்தொடர்

வி—வினை

நெ—நெகிழன்

தொநி—தொடர்நிகழவு

தி—திறன்

சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் வட்டாரவழக்கு

இ. முத்தையா

ஒரு படைப்பிலக்கியத்தின் மொழிஆராய்ச்சி இருவகைகளில் பயன்படுகிறது. படைப்பாளியின் இலக்கியத்திறனே அறிவதுடன் அவன் அக்காலக் கட்டங்களில் பயன்படுத்திய மொழியின் நிலையையும் அறியலாம். இவ்வாய்வு பிற்காலங்களில் மொழியின் வரலாற்று ஆய்விற்கும் துணையாக அமையும் என்லாம். எனவே இக்கட்டுரையில் சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட பேச்சுவழக்கின் நிலே மொழியியல் அடிப்படையில் ஆராயப்படுகிறது.

இக்கட்டுரையினே ஆக்கப் பயன்படுத்தப்பட்ட சண்முகசுந்தரத்தின் நாவல்கள் 'அறுவடை', 'அழியாக் கோலம்', 'அதுவா? இதுவா?', 'சட்டி சுட்டது' ஆகியவையாகும்.

நாவல்களில் மொழியைப் பயன்படுத்தும் முறையை நான்கு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம்.

1) கதையை விவரிக்கும் போது பயன்படுத்தப்படும் பொதுநிலே வழக்கும் (Standard Language), இடையே கதை மாந்தர்களின் பேச்சுவழக்கும் கலந்த நிலே. இப்பேச்சு வழக்கு வட்-

டார வழக்காகவோ (Regional dialect), வேறுபட்ட சமூகவழக்குகளாகவோ இருக்கலாம்.

2) நாவலின் தொடக்கத்திலிருந்து முடிவுவரை பேச்சுவழக்கே உள்ள நிலை.

3) மொழி மாருட்டம் (Codeswitching) என்ற முறையில் காணப்படும் மொழிநடை.

4) நாவல் முழுவதும் பொதுநிலை வழக்கு அமைந்த நிலை.

இவற்றுள் சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் முதல் வகை காணப்படுகிறது.

சண்முகசுந்தரம் கதையை விவரிக்கும் போது பயன்படுத்திய பொதுநிலை வழக்கில் பல 'வட்டார வழக்குச் சொற்கூறுகள்' (lexical items) காணப்படுகின்றன. ஆனால் இக்கட்டுரையில் 'பேச்சுவழக்கு' என்னும் சொல்லமைப்பு நாவல்களில் வரும் பாத்திரங்களின் வாயிலாக வெளிப்படும் மொழியைக் குறிக்கவே பயன்படுத்தப்படுவதால், நாவலாசிரியரின் பொதுநிலை வழக்கு இங்கு ஆராய்ச்சிக்கு உட்படாது.

பேச்சு வழக்கு நாவல்களிலும், சிறுகதைகளிலும் யதார்த்த நோக்கிலும், நடையை வித்தியாசப்படுத்திக் காட்டவும் பயன்படுத்தப்படுகிறது எனலாம். இப்பேச்சுவழக்கு இடத்தாலும், அவ்விடத்தில் உள்ள பல்வேறு இனங்களுக்கு இடையிலும் வேறுபடுகிறது. இவ்வாறு வேறுபடும் பேச்சுவழக்குகளை 'வட்டார வழக்கு' (Regional-dialect) என்றும், 'வட்டாரச் சமூகவழக்கு' (Social dialect) என்றும் மொழியியலார் பிரிப்பர். இப்பிரிவின் அடிப்படையில் நாவல்களில் காணப்படும் பேச்சுவழக்குகளும் பிரிக்கப்படுகின்றன.

சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் முதலியார் வகுப்பினர் பற்றியும், கவுண்டர் வகுப்பினர் பற்றியுமே அதிகம் பேசப்படுகின்றன. இவ்விரு வகுப்பைச் சார்ந்த கதைமாந்தர்களின் பேச்சுவழக்கில் எவ்வித வேறுபாடும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. எனவே அவருடைய நாவல்களில் காணப்படும் பேச்சு வழக்குகளை ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகவழக்கு எனக் கொள்வதைவிட 'வட்டார வழக்கு' என்று குறிப்பிடலாம்.

பொதுவாக நாவலில் காணப்படும் 'பேச்சுவழக்கு' ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டாரத்தைச் சார்ந்தது என்றே, வட்டாரச் சமூகத்தைச் சார்ந்தது என்றே தீர்மானிக்கப்படுகிறது. இக்கணிப்பு எதன் அடிப்படையில் நிகழ்கிறது என்பதை அறிதல்

வேண்டும். பொதுவாக ஒரு நாவலின் வட்டாரவழக்கு அந்நாவலின் இடப்பின்னணியை வைத்தோ அல்லது படிப்பவருக்குத் தெரிந்த சில வட்டாரவழக்குச் சொற்களை வைத்தோ தீர்மானிக்கப்படுகிறது சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் கீரனூர், காங்கயம், பூமாண்டம், சுல்லிவலசு, திருப்பூர் போன்ற இடங்களில் கதை நிகழ்வதாக எழுதப்பட்டிருப்பதால் அந்நாவல்களின் பேச்சுவழக்கு கோயம்புத்தூர் வட்டாரத்தைச் சார்ந்தது எனக் கூறப்படுகிறது.

இக்கணிப்பு எல்லோருக்கும் இயல்பான ஒன்றே. ஆனால் இதன் மூலம் சண்முகசுந்தரம் வட்டார வழக்குகளைப் பயன்படுத்திய நுட்பத்தை அறிந்து கொள்ளவோ, வட்டார வழக்குகளின் பொருளை அறிந்துகொள்ளவோ இயலாது. வட்டார வழக்குகளைப் புரிந்துகொள்ளுதல், நாவலின் சிறப்பை முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ளவும், பேச்சுமொழி நடை பற்றிய ஆய்விற்குத் துணையாகவும் இருப்பதால், நாவல்களில் வட்டார வழக்கு பற்றிய ஆராய்ச்சி இன்றியமையாதது ஆகும்.

நாவல்களில் காணப்படும் வட்டாரவழக்கு பற்றிய மொழியியல் ஆய்வு இரண்டு நிலைகளில் நடத்தப்படுகிறது.

முதல் நிலையில் நாவலைப் படிப்பவரின் தனிமொழிக்கும் அந்நாவலில் காணப்படும் வட்டாரவழக்கிற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளைப் பற்றி ஆராயப்படுகிறது. இவ்வாராய்ச்சிக்கு இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் தனிமொழியே அடிப்படையாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

இரண்டாவது நிலையில் அவ்வேறுபாடுகள் எந்த வட்டாரத்தைச் சார்ந்தன என நிர்ணயிக்கப்படுகிறது.

சண்முகசுந்தரம் நாவல்களின் வட்டார வழக்குகள் இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் தனிமொழியிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. வேறுபாடு என்று இங்கு குறிப்பிடுவது பொருள் தெரிந்த நிலையிலும், பொருள் தெரியாத நிலையிலும் ஆகும். பொருள் தெரிந்த நிலையில் வேறுபடும்

ஏனுங்க — e:nuṅga
இருக்குதுங்க — irukkutuṅgo:
அலையோனும் — alaiyo:rum [1]

போன்றவை ஒலியனியல் நிலையில் இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் தனிமொழியிலிருந்து வேறுபட்டாலும், அவை பொருள் தெரிந்தவை.

ஆனல்,

பண்டம்—கால்நடை

தெளுவு—கள்[2]

மொக்கப்பட்டம்—அவமானப்படுத்துதல்

அட்டாரி—பரண்

இட்டேறித்தடம்—ஒற்றையடிப்பாதை[3]

போன்ற சொற்கூறுகள் இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் தனிமொழியிலிருந்து பொருள் தெரியாத நிலையில் வேறுபடுகின்றன.

இவ்வாறு ஒரு பேச்சுவழக்கு மற்றொரு பேச்சுவழக்கிலிருந்து வேறுபட்டுள்ளது என்பதைப் 'புரியும் திறன்' (intelligibility) வாயிலாக அறியலாம்.

ஒரு மொழியைப் புரியும் திறன் மிகவும் குறைந்திருந்தால் அம்மொழி வேற்றுமொழி என்பதையும், அதிகமாக இருந்தால் அம்மொழி தாய்மொழியில் உள்ள பேச்சு வழக்குகளில் ஒன்று என்பதையும் அறியலாம். இப்புரியும் திறனை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டு பேச்சுவழக்கைத் தீர்மானித்தல் இயலாது. தமிழ்மொழியைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்கள் ஆங்கிலத்தைப் புரிந்துகொள்கிருர்கள் என்பதால் அதைத் தமிழ்மொழியின் பேச்சுவழக்குகளில் ஒன்ருகக் கருதமுடியாது.

எனவே தமிழ்மொழியின் 'பேச்சு வழக்குகள்' அம்மொழிக்கே உரிய பல 'பொதுக்கூறுகளை' (Common Core) உள்ளடக்கி இருத்தல் வேண்டும். பொதுக்கூறுகள் என்பது ஒலியனியல், உருபனியல், சொற்ருெடரியல் ஆகிய நிலைகளில் காணப்படும் பொதுத்தன்மைகளைக் குறிக்கும். இத்தகைய பொதுக்கூறுகள் இருப்பதால்தான் தமிழர்கள் எல்லோரும் தமிழ்நாட்டில் பல்வேறு பேச்சு வழக்குகளைப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இப்பொதுக்கூறுகளைத் தவிர்த்து ஒவ்வொரு பேச்சு வழக்கிற்கும் அதற்கே உரிய தனிக்கூறுகளும் (individual features) உண்டு. இத்தனிக் கூறுகளே ஒரு பேச்சுவழக்கை மற்ற பேச்சுவழக்கிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுகின்றன.

தனிக்கூறுகள் என்று குறிப்பிடுவதால் இவற்றில் உள்ள கூறுகள் எல்லாமே புரியாதவையாக இருக்கவேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை. எடுத்துக்காட்டாக, சண்முகசுந்தரம் நாவலின் வட்டார வழக்கில் காணப்படும் 'இல்லீங்கோ' 'செய்யோனும்' 'சொல்லுதாம்லோ' போன்ற சொற்களில் உள்ள உயிர் எழுத்தின் நீட்சியினுலும், 'இவ்விடத்திற்கு', 'இங்கத்த வண்டி', 'கொடுக்கப்படாது' போன்ற இலக்கணக்கூறுக்ளின் வடிவ

மாற்றத்தாலும் பொருள் புரியாமல் இல்லை. ஆயினும் உயிர் எழுத்தின் நீட்சியும், வடிவ மாற்றமும் அவ்வட்டாரத்திற்கே உரிய தனிப்பண்பாகும். சில தனிக்கூறுகள் பொருள் புரியாதவையாக, அவ்வட்டாரத்திற்கே உரியவையாக விளங்குகின்றன. இவ்வாறு புரியாதவை பெரும்பாலும் சொற்கூறுகளாகவே உள்ளன.

எடு. மதிப்பெரட்டு — எரிச்சலைக் கிளப்புதல்
அட்டாரி — பரண்
மக்கிளிச்சன்ன — வீண்வாதம் செய்தால்
சங்கட்டம் — சுகமில்லாதநிலை

போன்றவை புரியாத சொற்கள்.

இவ்வாறு நாவலில் காணப்படும் பேச்சுவழக்கு அந்நாவலைப் படிப்பவரின் பேச்சுவழக்கிலிருந்து வேறுபடும் மொழிக்கூறுகளை வகைப்படுத்திக் கொள்ளலாம்.

இரண்டாவது நிலையில், இவ்வேறுபட்ட மொழிக்கூறுகள் ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டாரத்தை அல்லது 'வட்டாரச் சமூகத்தைச் சார்ந்தவை' என்பது உறுதி செய்யப்படுகிறது. இதற்குச் 'சரிபார்த்தல் முறை' (Checking method) பயன்படுத்தப்படுகிறது. இம்முறையால் நாவலாசிரியர் வட்டார வழக்குகளைத் துல்லியமாகப் பயன்படுத்தியிருக்கிறாரா என்பதையும், மிகைப்படுத்தி எழுதப்பட்ட சில வழக்குச்சொற்களையும், வழக்குச் சொற்களின் பொருளையும் அறிந்துகொள்ளலாம்.

இவ்வாய்வை இருமுறைகளில் நடத்தலாம். முதல்முறையில் 'மொழியியல் படத்தில்' உள்ள மொழியியற் கூறுகளைக் கொண்டு நாவலின் வட்டாரவழக்குகளைச் சரிபார்க்கலாம். இரண்டாவது முறையில் கள ஆய்வின் (Field Work) வாயிலாக நாவலின் வட்டார வழக்குச் சொற்களைச் சரிபார்க்கலாம்.

'மொழியியல் வரைபடம்' இருப்பின் முதல் முறை எளிதாக இருக்கும். கள ஆய்விற்குச் செல்ல வேண்டிய அவசியம் இருக்காது. ஒலியனியல், உருபனியல், பொருளியல் நிலைகளில் வகைப்படுத்திய சண்முகசுந்தரம் நாவல்களின் வட்டார வழக்குக் கூறுகள், தமிழ்நாட்டின் மொழியியல் வரைபடத்தில் உள்ள எந்த வட்டாரக் கூறுகளோடு பொருந்தி வருகின்றனவோ அவ்வட்டாரத்தையே அவை சேர்ந்தன என உறுதி கூறலாம். தமிழ்நாட்டின் மொழியியல் வரைபடம் இதுவரை உருவாகவில்லை என்பதால் இம்முறை கைவிடப்படுகிறது.

இரண்டாவது முறை கள ஆய்வின் வாயிலாகச் சரிபார்த்தல். இம்முறைக்கு ஆதாரங்களாகக் கோயம்புத்தூர் மாவட்டம் திருப்பூரைச் சேர்ந்த, தற்போது மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் முதுகலை மாணவராக விளங்கும் குமாரசாமி என்பவர் கொடுத்த தகவல்களும். மொழியியலார் U P. உபாத்யாயா எழுதிய 'Coimbatore Tamil'[4] என்னும் கட்டுரையும் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. U.P. உபாத்யாயா கோயம்புத்தூர் வட்டார வழக்குகள் முழுவதையும் ஆராயாவிட்டாலும், அவ்வட்டாரத்திற்குரிய தனித்தன்மை வாய்ந்த சில மொழியியற் கூறுகளைப் பகுத்தாய்ந்துள்ளார். இவருடைய கட்டுரையில் கோயம்புத்தூர் தமிழின் ஒலிமாற்றங்கள், தனித்தன்மை வாய்ந்த இலக்கணக் கூறுகள், சொற்கூறுகள் பற்றிப் பேசப்படுகின்றன.

இக்கட்டுரையில் சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் உள்ள வட்டாரவழக்கின் இலக்கணக்கூறுகளும், சொற்கூறுகளும் மட்டுமே, U.P. உபாத்யாய அவர்களின் கட்டுரையோடும், முதுகலை மாணவர் கொடுத்த தகவலோடும் ஒப்பிட்டு நோக்கப்படுகின்றன.

இம்முறை இருவகையாகப் பிரித்து ஆராயப்படுகிறது. முதல் வகையில் நாவலின் வட்டாரவழக்கிலும் கிடைத்த ஆதாரங்களிலும் இடம்பெற்ற மொழிக் கூறுகள் பற்றியும், இரண்டாவது வகையில் ஆதாரங்களில் இடம்பெற்று, நாவலில் இடம்பெருத மொழிக்கூறுகள் பற்றியும் ஆராயப்படுகின்றன.

முதலில் U.P உபாத்யாயாவின் கட்டுரைத் தகவல்களின் வாயிலாக நாவலின் வட்டார வழக்குகள் சரிபார்க்கப்படுகின்றன.

(1) படர்க்கை இடத்திற்குரிய ஒன்றன்பால் விகுதியாக 'இச்சி' என்பது இறந்தகால வினை அடிச்சொல்லில் இடம்பெறுவதை U.P. உபாத்யாயா குறிப்பிட்டுள்ளார். இத்தகைய விகுதிகள் நாவலின் வட்டார வழக்குகளிலும் காணக்கிடக்கின்றன. ஆனல் அருகிய வழக்காக மதிப்புப்பன்மை விகுதியாகவும் இடம்பெறுகிறது.

எடு. 'என் ஊட்டுக்காரி கூட உன்னைக் கூட்டியாரச் சொல்லிச்சு'[5]

2) கட்டாய வினை விகுதி [Potential suffix] ஆக ஓணும் என்னும் உருபன் வருவது பற்றிக் கட்டுரையில் சுட்டப்பட்டுள்ளது இதை நாவலின் வட்டார வழக்கிலும் காணலாம்.

எடு.	பொளைக்கோணும்	—	pcḷaikko:num
	இருக்கோணும்	—	irukko:num
	போடோணும்	—	po:ṭo:num [6]

3) /மு/ – /mu/ என்னும் உருபன் இடையில் வரக்கூடிய இலக்கணக் கூறுகள் நாவலில் காணப்படுகின்றன.

எடு. இருக்குமுங்கோ
முடியுமுங்களா
பொறுக்குமுங்களா [7]

4) தன்மை, முன்னிலை இடத்திற்குரிய ஆரும் வேற்றுமை வடிவங்களான, 'என்ற', 'உன்ற' என்பவை நாவலின் வட்டார வழக்கில் காணப்படுகின்றன.

எடு. உன்ற தருமத்திலே [8]

முதுகலை மாணவர் கொடுத்த தகவலும், நாவலின் வட்டார வழக்கும் ஒத்திருத்தலைக் காணலாம்.

1) 'அட்ட' என்னும் உருபன் 'போல' என்னும் பொருளில் வருகிறது.

எடு. மறக்க மாட்டாயாட்ட — marakkama:ṭṭa:ya:aṭṭa [9]

2) வினை உருபன் 'ங்கண்' என்னும் உருபனுக்குப் பின்னால் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

எடு.	இருக்குதுங்களா	—	irukkuṭuṅgaḷa:
	நிக்கமாட்டமங்களா	—	nikkama:ṭṭamaṅgaḷa: [10]

3) 'முட்டும்' என்னும் உருபன் 'வரைக்கும்' என்ற பொருளில் காணப்படுகிறது.

எடு. நடுச்சாமத்துமுட்டும் – naṭucca:maṭṭumuṭṭum [11]

அடுத்து, கிடைத்த ஆதாரங்களுக்கும் நாவலின் வட்டார வழக்குகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் கீழே கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

1) U.P. உபாத்யாயா கூறும் எச்சங்களான 'வந்ததேயும்' 'போனதேயும்' முதலியவை நாவலின் வட்டார வழக்கில் இல்லை.

2) 'வு'/vu/ என்னும் விகுதியும், /mu/ என்னும் விகுதியும் இடையில் வரக்கூடிய

இரண்டாவது முறை கள ஆய்வின் வாயிலாகச் சரிபார்த்தல். இம்முறைக்கு ஆதாரங்களாகக் கோயம்புத்தூர் மாவட்டம் திருப்பூரைச் சேர்ந்த, தற்போது மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் முதுகலை மாணவராக விளங்கும் குமாரசாமி என்பவர் கொடுத்த தகவல்களும். மொழியியலார் U.P. உபாத்யாயா எழுதிய 'Coimbatore Tamil'[4] என்னும் கட்டுரையும் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. U.P. உபாத்யாயா கோயம்புத்தூர் வட்டார வழக்குகள் முழுவதையும் ஆராயாவிட்டாலும், அவ்வட்டாரத்திற்குரிய தனித்தன்மை வாய்ந்த சில மொழியியற் கூறுகளைப் பகுத்தாய்ந்துள்ளார். இவருடைய கட்டுரையில் கோயம்புத்தூர் தமிழின் ஒலிமாற்றங்கள், தனித்தன்மை வாய்ந்த இலக்கணக் கூறுகள், சொற்கூறுகள் பற்றிப் பேசப்படுகின்றன.

இக்கட்டுரையில் சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் உள்ள வட்டாரவழக்கின் இலக்கணக்கூறுகளும், சொற்கூறுகளும் மட்டுமே, U.P. உபாத்யாய அவர்களின் கட்டுரையோடும், முதுகலை மாணவர் கொடுத்த தகவலோடும் ஒப்பிட்டு நோக்கப்படுகின்றன.

இம்முறை இருவகையாகப் பிரித்து ஆராயப்படுகிறது. முதல் வகையில் நாவலின் வட்டாரவழக்கிலும் கிடைத்த ஆதாரங்களிலும் இடம்பெற்ற மொழிக் கூறுகள் பற்றியும், இரண்டாவது வகையில் ஆதாரங்களில் இடம்பெற்று, நாவலில் இடம்பெறாத மொழிக்கூறுகள் பற்றியும் ஆராயப்படுகின்றன.

முதலில் U.P உபாத்யாயாவின் கட்டுரைத் தகவல்களின் வாயிலாக நாவலின் வட்டார வழக்குகள் சரிபார்க்கப்படுகின்றன.

(1) படர்க்கை இடத்திற்குரிய ஒன்றன்பால் விகுதியாக 'இச்சி' என்பது இறந்தகால வினை அடிச்சொல்லில் இடம்பெறுவதை U.P. உபாத்யாயா குறிப்பிட்டுள்ளார். இத்தகைய விகுதிகள் நாவலின் வட்டார வழக்குகளிலும் காணக்கிடக்கின்றன. ஆனால் அருகிய வழக்காக மதிப்புப்பன்மை விகுதியாகவும் இடம்பெறுகிறது.

எடு. 'என் ஊட்டுக்காரி கூட உன்னைக் கூட்டியாரச் சொல்லிச்சு'[5]

2) கட்டாய வினை விகுதி [Potential suffix] ஆக ஓணும் என்னும் உருபன் வருவது பற்றிக் கட்டுரையில் சுட்டப்பட்டுள்ளது இதை நாவலின் வட்டார வழக்கிலும் காணலாம்.

எடு. பொளைக்கோணும் — pcḷaikko:num

இருக்கோணும் — irukko:num

போடோணும் — po:ṭo:num [6]

3) /மு/ – /mu/ என்னும் உருபன் இடையில் வரக்கூடிய இலக்கணக் கூறுகள் நாவலில் காணப்படுகின்றன.

எடு. இருக்குமுங்கோ

முடியுமுங்களா

பொறுக்குமுங்களா [7]

4) தன்மை, முன்னிலை இடத்திற்குரிய ஆறும் வேற்றுமை வடிவங்களான, 'என்ற', 'உன்ற' என்பவை நாவலின் வட்டார வழக்கில் காணப்படுகின்றன.

எடு. உன்ற தருமத்திலே [8]

முதுகலை மாணவர் கொடுத்த தகவலும், நாவலின் வட்டார வழக்கும் ஒத்திருத்தலைக் காணலாம்.

1) 'அட்ட' என்னும் உருபன் 'போல' என்னும் பொருளில் வருகிறது.

எடு. மறக்க மாட்டாயாட்ட — marakkama:ṭṭa:ya:aṭṭa [9]

2) வினை உருபன் 'ங்கண்' என்னும் உருபனுக்குப் பின்னால் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

எடு. இருக்குதுங்களா — irukkuṭuṅgaḷa:

நிக்கமாட்டமங்களா — nikkama:ṭṭamaṅgaḷa: [10]

3) 'முட்டும்' என்னும் உருபன் 'வரைக்கும்' என்ற பொருளில் காணப்படுகிறது.

எடு. நடுச்சாமத்துமுட்டும் – naṭucca:maṭṭumuṭṭum [11]

அடுத்து, கிடைத்த ஆதாரங்களுக்கும் நாவலின் வட்டார வழக்குகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் கீழே கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

1) U.P. உபாத்யாயா கூறும் எச்சங்களான 'வந்ததேயும்' 'போனதேயும்' முதலியவை நாவலின் வட்டார வழக்கில் இல்லை.

2) 'வு'/vu/ என்னும் விகுதியும், /mu/ என்னும் விகுதியும் இடையில் வரக்கூடிய

அவனுவும் — ava ̄ uvum
அவளுவும் — avaḷuvum
தாயுமும் — ta:yumum

போன்ற இலக்கணக்கூறுகள் நாவலில் காணப்படவில்லை.

3) 'வாங்க', 'கேக்க' 'சொல்ல' போன்ற எச்சங்கள் வினைமுற்றாகப் பயன்படுத்தப்படுவதை U.P. உபாத்யாயா சுட்டிக்காட்டுகிறார். ஆனால் இவை நாவலின் வட்டார வழக்கில் இடம்பெறவில்லை.

முதுகலை மாணவர் கொடுத்த தகவல்களுக்கும், நாவலின் வட்டாரவழக்கில் உள்ள சொற்கூறுகளுக்கும் பெரும்பாலும் வேறுபாடில்லை எனலாம். அவர் 'அக்கிசா', 'தொலகு', 'ஆருட்டமர்' போன்ற சொற்கூறுகளைக் கேள்வியுற்றதில்லை என்றார். பெரும்பாலான சொற்கூறுகளுக்குப் பொருள் கூறினார். அவை கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

நங்கையக்காரிகள்	—	அண்ணனுடைய மனைவி
குத்தம்	—	பஞ்சாயத்து வழக்கின்போது செலுத்தும் கட்டணம்
மொக்கப்பட்டம்	—	கேவலப்படுத்துதல்
உருமால்	—	தலைப்பாகை
அட்டாரி	—	பரண்
சங்கட்டம்	—	சுகமில்லாத நிலை
பட்டியாளநேரம்	—	காவல்காரர்களுடையநேரம்[12]

மொழியியலார் கள ஆய்வில் திரட்டிய தகவல்களோடு, நாவலின் வட்டார வழக்குகளை ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது வேறுபாடுகள் இருக்கவே செய்யும். நாவலாசிரியர் நாவலின் கதை அமைப்பிற்கும் கதை மாந்தரின் உரையாடலுக்கு ஏற்றவாறும் வாசகர்களை மனதில் கொண்டும், வட்டார வழக்குகளைத் தேர்ந்தெடுத்தும் பயன்படுத்துவதால் இவ்வேறுபாடு காணப்படுகிறது எனலாம். மேலே விளக்கிய ஒப்பீட்டு முறையில் கிடைத்த ஆதாரங்களில் காணப்படும் மொழியியற் கூறுகள் சில சண்முகசுந்தரம் நாவலில் மாற்றுவடிவங்களில் இடம் பெறுவது ஆராயத்தக்கது. 'வந்ததும்', 'போனதும்' என்ற வடிவங்களைப் பயன்படுத்திய ஆசிரியர் 'வந்ததேயும்', 'போனதேயும்' என்ற வட்டாரவழக்குகளைப் பயன்படுத்தவில்லை. 'அவனும்', 'தாயும்' என்பவற்றைப் பயன்படுத்தியவர்,

கோயம்புத்தூர் வட்டார வழக்கான 'அவனுவும்', 'தாயுமும்' என்ற வட்டாரச் சொற்களைப் பயன்படுத்தவில்லை. நாவலாசிரியர் ஒரு மொழியியலார் அல்ல என்பதை மனதில் கொள்ள வேண்டும். அவருடைய நோக்கு இலக்கியமே தவிர, மொழி அல்ல. மேலும் தான் சொல்லவந்த கருத்துக்களை வாசகர்களுக்குப் புரியும்படி, அவர்களுக்கு அலுப்புத் தட்டாமல் சொல்ல வேண்டும் எனச் சில நாவலாசிரியர்கள் நினைப்பதால் மேற்சுட்டிய வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன எனலாம். இத்தகைய வேறுபாடுகளைச் சுட்டிக்காட்டி, உண்மையான வட்டார வழக்குக் கூறுகளை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவது மொழியியலாரின் கடமையாகும்.

அடிக் குறிப்புகள்

1. ஆர். சண்முகசுந்தரம், சட்டி சுட்டது, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 575, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை–5, முதற்பதிப்பு 1965, பக். 13, 14, 15.
2. ஆர். சண்முகசுந்தரம், அழியாக்கோலம், இமயப் பதிப்பகம், நாகப்பட்டினம், 1965, பக். 5, 28.
3. Loc – cit. பக். 9, 69, 106.
4. U.P. Upadyaya, Coimbatore Tamil, Proceedings of the First All India Conference of Dravidian Linguistics, 1971, p. 459.
5. Loc-cit. ப. 142.
6. Loc-cit. பக். 30, 31.
7. Loc-cit. பக். 70, 113.
8. Loc-cit. ப. 16.
9. Loc-cit. ப. 14
10. ஆர். ஷண்முகசுந்தரம், அறுவடை, வேல் புத்தக நிலையம், பெஸண்டு ரோடு, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை – 5, 1960, பக். 39, 48.
11. Loc-cit. ப. 81.
12. Loc-cit. பக். 27, 69, 71, 106, 113, 114.

5. காமத்துப் பாலில் கூற்றுகளும் மூவிடப் பெயர்களும்

சி. கனகசபாபதி

1

இந்த ஆய்வுத்தாள் திருக்குறளின் காமத்துப் பாலில் கூற்றுகளையும் மூவிடப் பெயர்களையும் பற்றியது. 'கூற்றுகள்' என்றால் திருவள்ளுவர் படைத்துள்ள தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகிய பாத்திரங்களின் பேச்சுகள்; 'மூவிடப் பெயர்கள்' என்றால் அந்தப் பேச்சுக்களில் நான், நாம் போன்று தன்மை இடத்துக்கும், நீ, நீர் போன்று முன்னிலை இடத்துக்கும், இவன், அவன், இவள், அவள், இவர், அவர், இது, அது, தான், தாம் போன்று படர்க்கை இடத்துக்கும் வரக்கூடியவை.

உரையாடல் போக்கான ஒரு படைப்பிலக்கியத்தில் கூற்றுகளும் மூவிடப் பெயர்களும் பற்றிய அமைப்பில் ஆய்வை வாய்ப்பாக நடத்தமுடியும். சங்க அகப்பாடல்களில் இதை நடத்திப் பார்க்கலாம். அடுத்தபடி திருக்குறளின் காமத்துப்பாலில் இதன் தொடர்ச்சிநிலையைக் காணலாம். தற்கால இலக்கிய வகைகளில் ஒன்றான நாவலில் இந்த ஆய்வுக்கு வாய்ப்பு மிகுதியும் உண்டு என்று சமுதாய மொழியியலார் எடுத்துக்-

கூறி இதைச் செயல்முறைத் திறனய்வில் காட்டியுள்ளனர்[1]

'மூவிடப் பெயரின் பயன்பாடு' (Pronominal Usage) என்று சொல்லப்படுவதுதான் இந்த ஆய்வுத்தாளுக்குரிய பொருள். இது சமுதாய மொழியியல் துறையில் ஒருபிரிவாகும். 'சமுதாய மொழியியல் ஆய்வு' என்ருல் மொழியில் சமுதாயவியல் பணி என்றும், மொழிக்கும் சமுதாயத்துக்கும் இடையே உள்ள தொடர் நிலைகளைக் காண்பது என்றும் விளக்கம் கூறலாம். சமுதாய மொழியியலாரின் பணி இதுதான் என்று வகுத்துக் காட்டப்படுகிறது: அதாவது, மொழியியல் அமைப்புக்கும் சமுதாய அமைப்புக்கும் இடையே காரண காரியத் தொடர்புநிலையைக் காண்பதாகும் மொழியின் நோக்கத்திலிருந்து சமுதாய அமைப்பைப் பற்றிய செய்திகளை அறியலாம்; அல்லது சமுதாயத்தின் நோக்கத்திலிருந்து மொழியமைப்பைப் பற்றிய செய்திகளை அறியலாம்.

ஒரு மொழியின் பேச்சுவழக்கில் ஒரு பொருளைக் குறிக்க ஒரு சொல் என்ற முறை உண்டு. மாருக, ஒரு பொருளைக் குறிக்க வேருெரு சொல் என்ற முறையும் காணப்படுகிறது. இப்படி ஒன்றைக் குறிக்கப் பலவிதமாக அல்லது பல மாதிரியாகச் சொல்லப்பட்டு வருவதைச் சமுதாய மொழியியலார் ஆய்வுசெய்ய முன்வருகின்றனர். தன் நண்பனை ஒருவன் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் 'நீ' என்றும் மறு சந்தர்ப்பத்தில் 'நீங்கள்' என்றும் கூறும்படி நேர்கிறது. மாக்சிம் கார்க்கியின் 'தாய்' என்னும் நாவலில், பேவலின் அம்மா தன் மகன் தனக்கு அறிமுகப்படுத்திய நண்பனை முதலில் 'நீங்கள்' என்றும், பிறகு பழக்கம் மிகுந்ததும் 'நீ' என்றும் மாற்றிப் பேசுகிருள். குறுந்தொகையில் தலைவி தன் தலைவனை 'அவர்' என்று படர்க்கைப் பன்மையிலும், 'அவன்' என்று படர்க்கை ஒருமையிலும் பேசுகிருள். திருவள்ளுவர் படைத்துள்ள தலைவியும் இதுபோல் இருவிதமாகப் பேசுகிருள். இப்படி ஒரே பொருள் பலவிதமாக அல்லது பல மாதிரியாகச் சொல்லப்பட்டு வருவதையே சமுதாய மொழியியலார் 'வேறுபாடு' [Diversity] என்ற கலைச்சொல்லால் குறிக்கின்றனர்.[2]

சமுதாயத்தில் ஆணும் பெண்ணும் பேசுகிறபோது மூவிடப் பெயர்களின் மொழியியல் வேறுபாடு எப்படிக் காணப்படுகிறது என்று பார்ப்பதே இந்த ஆய்வுத்தாளின் நோக்கமாகும். இதனல் (1) சமுதாயப் பண்பாட்டில் காலந்தோறும் ஏற்பட்டுவந்த மாற்றங்களைக் கண்டுபிடிக்கலாம்; (2) இலக்கியக் காலங்களைப் பிரிவு செய்து இனங் காணலாம்; (3) இலக்கியக் கொள்கைகளில் ஏற்பட்டுவந்த மாற்றங்களையும் வகைப்படுத்தலாம்.

இந்த மூன்று பயன்களையும் முன்னிட்டு இந்தக் கட்டுரை வரையப்படுகிறது.

மூவிடப் பெயர்கள் என்பவை சமுதாயப் பின்னணியை அறிந்துகொள்ள உதவும் குறிப்பிடத்தக்க கூறுகள் என்று (Background Phenomena) காட்டப்படுகிறது. சிக்காகோ பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த பால் பிரட்ரிக் (Paul Friedrich) ருசிய மூவிடப் பெயர்களை ஆய்ந்துள்ள தமது கட்டுரையில் மூவிடப் பெயர்களுள் முன்னிலைப் பெயர்களே சிறப்பாகச் சமுதாயப் பண்பாட்டு நோக்கத்தில் இரண்டு பேசுநர்க்கு இடையே உள்ள தொடர்புநிலையைக் காட்ட உதவுகின்றன என்று கூறுகிருர்.[3] மேலும் அவர் எந்த மொழியிலும் மூவிடப்பெயர்களில் ஒருமை-பன்மை வேறுபாட்டைச் சிறப்பாக ஆய்ந்து பார்க்கவேண்டும் என்றும், ஏனெனில் அதனால்தான் சமுதாயப் பண்பாட்டையும் இரண்டு பேசுநரின் தொடர்புநிலையையும் குறிப்பாகத் தெரிந்துகொள்ள முடியும் என்றும் கூறுகிருர்.[4]

பால் பிரட்ரிக்கின் இந்த இரண்டு கொள்கைகளும் திருக்குறளின் காமத்துப் பாலில் 'மூவிடப் பெயரியல் பயன்பாடு' பற்றிய ஆய்வுக்குப் பொருந்துமா என்று எண்ணிப்பார்க்கலாம். காமத்துப் பாலில் முன்னிலைப் பெயர்கள் மிகுதியாக எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை. தலைவி தலைவனை 7 இடங்களில் முன்னிலையிலும், 97 இடங்களில் படர்க்கையிலும் குறிப்பிடுகிருள். தோழி தலைவனை 2 இடங்களில் முன்னிலையிலும், 5 இடங்களில் படர்க்கையிலும் குறிப்பிடுகிருள். ஆகையால் மூவிடப் பெயர்களில் படர்க்கைப் பெயர்களே காமத்துப் பாலில் மிகுந்துவருகின்றன என்று தெரிகிறது. பாத்திரக் கூற்று முறையில் திருவள்ளுவர் பாடினுலும் நேருக்கு நேரான முன்னிலைப்படுத்தலுடன் பேச்சுகளை மிகுதியாகப் படைக்கவில்லை என்று தெரிகிறது.

ஆனுல் தலைவனைக் குறிப்பிடுகிற தலைவி தோழியின் பேச்சுகளில் ஒருமை-பன்மை வேறுபாடு காணப்படுகிறது ; இதை ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளலாம் என்று தெரிகிறது.

2

கீழ்க்கண்ட ஆறு சிறு தலைப்புகளில் காமத்துப்பாலில் மூவிடப் பெயரியல் பயன்பாட்டின் ஆய்வைப் பிரித்துக்கொண்டு பார்க்கலாம்: (1) கூற்றுகளில் பாத்திரப் படைப்பு நிலைகள், (2) கூற்றுகளில் மூவிடப் பெயர்கள், (3) ஐந்திணைப் பகுப்பு, (4)

அகத்துறைப் பகுப்பு, (5) கூற்றுப் பகுப்பு, (6) தொடர்நிலை அமைப்பு. முதலிரண்டு சிறு தலைப்புகளும் சமுதாயப் பண்பாட்டையும், உளவியலையும் நோக்கிய பயன் உடையவை. இரண்டாவது சிறு தலைப்பு இலக்கியக் கால ஆராய்ச்சியை உட்கொண்ட பயன் உடையது. பிந்திய நான்கு சிறு தலைப்புகளும் இலக்கியக் கொள்கையைப் பற்றிய பயனைக் கொண்டவை.

3

கூற்றுகளில் பாத்திரப் படைப்பு நிலைகள் :

காமத்துப் பாலைக் களவியல், கற்பியல் என்று இரண்டு இயல்களாகப் பிரிக்கலாம் என்பதைக் காலிங்கர், மணக்குடவர், பரிமேலழகர் ஆகிய மூன்று உரைகாரர்களும் உடன்படுகின்றனர். ஆனால் பாத்திரக் கூற்றுகளைப் பகுத்துக் கூறுவதில் மூவரும் வேறுபடுகின்றனர்.

களவியலில் தலைவன் 70 இடங்களில் பேசுகிறான் என்றும், தலைவியும் தோழியும் பேசவில்லை என்றும் காலிங்கர் காண்கிறார். மணக்குடவர் களவியலில் தலைவனே தலைவியை விடவும் மிகுதியான இடங்களில் [6 மடங்கு] பேசுகிறான் என்று காட்டுகிறார். பரிமேலழகரும் களவியலில் தலைவனே தலைவியை விடவும் மிகுதியான இடங்களில் [ஏறக்குறைய $4\frac{1}{2}$ மடங்கு] பேசுகிறான் என்று கூறுகிறார். இதனால் மூன்று உரைகாரர்களிடம் காணப்படுகிற ஒற்றுமை களவியலில் தலைவன் பேச்சின் மிகுதி என்று தெரிகிறது.

எண்	களவியல்	காலிங்கர்	மணக்குடவர்	பரிமேலழகர்
1.	தலைவன்	70	54	55
2.	தலைவி	இல்லை	9	12
3.	தோழி	இல்லை	7	3

கற்பியலில் தலைவன் 30 இடங்களில் - தலைவி 150 இடங்களில் பேசுவதாகவும், தோழிக்கும் செவிலிக்கும் கூற்று இல்லை என்றும் காலிங்கர் காண்கிறார். மணக்குடவர் கற்பியலில் தலைவியே தலைவனை விடவும் மிகுதியான இடங்களில் [ஏறக்-

குறைய 7 மடங்கு] பேசுகிருள் என்று காட்டுகிருர். பரிமேலழகரும் கற்பியலில் தலைவியே தலைவனை விடவும் மிகுதியான இடங்களில் [ஏறக்குறைய 3½ மடங்கு] பேசுகிருள் என்று கூறுகிருர் இதனுல் மூன்று உரைகாரர்களுக்கும் கற்பியலில் தலைவி பேச்சே மிகுதி என்பதில் உடன்பாடு என்று தெரிகிறது.

எண்	கற்பியல்	காலிங்கர்	மணக்குடவர்	பரிமேலழகர்
1.	தலைவன்	30	21	37
2.	தலைவி	150	142	133
3.	தோழி	இல்லை	16	10
4.	செவிலி	இல்லை	1	இல்லை

களவியலில் தலைவன் பேச்சு மிகுந்து வரவும் தலைவி பேச்சு குறைந்து வரவும் காரணம் வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் [Social Structural Implications] வெளிப்படையாகவும் நாணயமாகவும் ஆண்-பெண் பழகும் முறை என்று கருதலாம்; இத்துடன் களவுக் காலத்துக்கு ஏற்ற ஆண்-பெண் உளவியல் வேறுபாடு [Psychological Implications] என்று கருதவும் இடம் உண்டு.

கற்பியலில் தலைவி பேச்சு மிகுந்து வரவும் தலைவன் பேச்சு குறைந்து வரவும் காரணம் வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் வீடே உலகம் என்பதால் இல்லற வாழ்வில் பெண்ணே ஆணை விடவும் அதிகம் தன் உணர்ச்சிகளைப் பேசவேண்டிய நிலை என்று கருதலாம்; இத்துடன் வள்ளுவர் பெண்ணிடம் அதிகமான உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளைத் தர விரும்பியுள்ளார் என்று கருதவும் இடமுண்டு.

வள்ளுவர் படைத்த தோழியின் கூற்று களவியலிலும், கற்பியலிலும் மிகவும் குறைவு. மோசிகீரனுர் காமத்துப் பாலில் ஆண்பாற் கூற்று, பெண்பாற் கூற்று, இருபாற் கூற்று ஆகிய மூன்று கூற்றுவகைகளே உண்டு என்று எடுத்துக்காட்டுவதால் தோழி கூற்றை அவர் காணவில்லை என்று தெரிகிறது. இதையே காலிங்கரும் பின்பற்றியுள்ளார். ஆனுல் தலைவியின் ஒரு கூற்றில் [129-4] 'தோழி' என்னும் விளிப்பெயர் வருகிறது.

''ஊடற்கண் சென்றேன்மன் தோழி அதுமறந்து
கூடற்கண் சென்றதென் நெஞ்சு''

மேலும் தலைவியின் மற்றொரு கூற்றில் [127-2] 'இலங்கிழாய்' என்னும் விளிப்பெயர் தோழியைக் குறித்து நிற்கிறது.

''இலங்கிழாய் இன்று மறப்பினென் தோள்மேல்
கலங்கழியும் காரிகை நீத்து''

ஆகையால் தோழிக்குக் காமத்துப் பாலில் இடம் தரப்பட்டிருக்கிறது என்றே தெரிகிறது. ஆனால் வள்ளுவர் தோழி கூற்றைக் களவியலிலும் கற்பியலிலும் தலைவிக்கும் தலைவனுக்கும் குறைந்த மூன்றும் இடத்தில்தான் அமைத்திருக்கிறார். இதன் காரணம் வள்ளுவர் தமது சமுதாயப் பண்பாட்டியல் நோக்கில் தலைவன் தலைவி ஆகிய இவருடைய காதல் வாழ்க்கையை சிறப்பாக சித்திரித்துக் காட்டவேண்டும் என்று கருதியதாக இருக்கலாம். இதையே வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் (Social Structural Implications)தோழி என்னும் பாத்திரப் படைப்பில் நிகழ்ந்த கற்பனையின் தேய்ந்தநிலை என்றும் கருத இடமுண்டு.

தோழி கூற்று களவியலிலும் கற்பியலிலுல் பெரும்பாலும் மூவிடப் பெயர்களுடன் சேர்ந்துவரவில்லை ஒரு பொதுக் கூற்று (Statement) என்ற நிலையில் தான் பெரும்பாலும் தோழி கூற்று வருகிறது.

''ஏதிலார் போலப் பொதுநோக்கு நோக்குதல்
காதலார் கண்ணே உள'' [110-9]

''கண்ணொடு கண்ணிணை நோக்கொக்கின் வாய்ச்சொற்கள்
என்ன பயனும் இல'' [110-10]

''அரிதாற்றி அல்லல்நோய் நீக்கிப் பிரிவாற்றிப்
பின்னிருந்து வாழ்வார் பலர்'' [116-10]

''உப்பமைந் தற்றால் புலவி அதுசிறிது
மிக்கற்றால் நீள விடல்'' [131-2]

இதிலிருந்து வள்ளுவர் தோழி கூற்றைப் பொதுக் கூற்றைப் போல் அமைக்கிறார் என்றும், அதில் ஆசிரியக் கூற்றின் எதிரொலியைக் கேட்கமுடிகிறது என்றும் கருதலாம். வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் காதல் உணர்ச்சியைப் பொதுக் கூற்றின் அறவியல் நோக்கில் [Ethical Implications] பார்க்க விருப்பப்பட்டதை இதிலிருந்து எண்ணிப்பார்க்கவும் இடமிருக்கிறது.

காமத்துப் பால் முழுவதிலும் தலைவி கூற்றே தலைவன் கூற்றை விடவும் மிகுந்து வருகிறது. மணக்குடவர் கணக்கின்படி ஏறக்குறைய 2 மடங்கு அதிகம்; பரிமேலழகர் கணக்கின்படி ஏறக்குறைய $1\frac{1}{2}$ மடங்கு அதிகம்.

எண்	காமத்துப் பால்	காலிங்கர்	மணக்குடவர்	பரிமே-லழகர்
1.	தலைவன்	100	75	92
2.	தலைவி	150	151	145
3.	தோழி	இல்லை	23	13
4.	செவிலி	இல்லை	1	இல்லை

இதிலிருந்து வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் வீடே உலகம் என்ற இல்லறவாழ்வில் தலைவியே தலைவனை விடவும் அதிகம் தன் உணர்ச்சிகளைப் பேசவேண்டிய நிலை என்று கருதலாம்; தலைவனுடைய பிரிவு காரணமாக ஏற்படும் தலைவியின் மனநிலைகளைக் காட்டவேண்டும் என்ற வள்ளுவருடைய கருத்தாகவும் இதைக் கூறலாம்.

செவிலிக்கு ஒரே ஒரு இடத்தில் மட்டும் கூற்று நிகழ்வதாக மணக்குடவர் காட்டுகிறார். அந்த இடத்தில் அக்கூற்று செவிலிக்குரியது என்று சொல்லும்படிக்கு மூவிடப் பெயர்களில் ஏதேனும் ஒன்றைப் பெற்றதாக [128-3] வரவில்லை.

பரத்தைக்கு எந்த ஒரு இடத்திலும் கூற்று நிகழ்வதாக மூவரில் எந்த உரைகாரரும் கூறவில்லை. இதிலிருந்து வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் காதல் வாழ்வை, அறவியல் நோக்கில் பார்க்க விருப்பப்பட்டதை எண்ணிப்பார்க்க இடம் உண்டாகிறது; வள்ளுவர் காதலைத் தூய்மை செய்து அறிவுறுத்த விரும்பியுள்ளார் [Ethical Implications] என்றும் கருதலாம்.

4

கூற்றுகளில் மூவிடப் பெயர்கள்:

தலைவி கூற்ருக வரும் பாட்டுக்களில் தலைவனை முன்னிலைப்படுத்திக் கூறும் பாட்டுக்கள் ஏழு. ஒரே ஒரு பாட்டில் மட்டும் தலைவனை உயர்திணை ஆண்பால் ஒருமையில் சுட்டுகிருள்.

"பெண்ணியலார் எல்லாரும் கண்ணிற் பொதுவுண்பர்
நண்ணேன் பரத்தநின் மார்பு" [132-1]

இதில் 'பரத்த' என்னும் விளிப்பெயர் தலைவனைக் குறிக்கிறது. இதனுடன் 'நின்' என்னும் முன்னிலை ஒருமைக்குரிய மாற்றுருபும் தலைவனையே குறிக்கிறது. காலிங்கர், மணக்குடவர், பரிமேலழகர் ஆகிய மூன்று உரைகாரர்களும் இது தலைவி கூற்று என்பதை உடன்படுகின்றனர். நுண்ணிய ஒரு காரணத்தை உட்கொண்டு அதைத் தலைவன் மேலேற்றித் தலைவி சிறுகோபம் கொள்ளும்போது இதைக் கூறுவதைக் காரணமாக எடுத்துக்காட்டலாம்போல் தோன்றுகிறது.

இதுபோல் தலைவி கூற்றில் தலைவனைப் படர்க்கைப்படுத்தி உயர்திணை ஆண்பால் ஒருமையில் கூறும் பாட்டுக்கள் எட்டு. இரண்டு இடங்களில் தலைவனைத் 'துறைவன்' என்றும், ஐந்து இடங்களில் 'கொண்கன்' என்றும், ஒரு இடத்தில் 'கள்வன்' என்றும் சுட்டுகிருள்:

துறைவன் — 116-7, 128-7
கொண்கன் — 119 6, 127 5, 127-6, 129-3, 129-5
கள்வன் — 126-8

ஆனல் இந்த எட்டு இடங்களிலும் தலைவி தலைவனை 'அன்' ஈற்று வினைமுற்றுகளால் குறிப்பிடவில்லை. மேலும் தலைவனை அவன், இவன் என்று கூறும் ஒருமைச் சுட்டுப் பெயர்களால் குறிப்பிடுவதும் காணப்படவில்லை.

தோழி தலைவனை இரண்டு பாட்டுக்களில் முன்னிலை ஒருமையில் சுட்டுகிருள். முதல் பாட்டில் [116-1] 'நின்' என்னும் முன்னிலை ஒருமைக்குரிய மாற்றுருபு தலைவனைக் குறிக்கிறது. தோழி தலைவனை 'உரை' என்னும் ஏவல் ஒருமையில் இரண்டு முறை குறிப்பிடுகிருள். இரண்டாவது பாட்டில் [129-8] தலைவனைக் 'கள்வ' என்னும் விளிப் பெயரால் கூறுகிருள். அதில் 'நின்' என்னும் முன்னிலை ஒருமைக்குரிய மாற்றுருபு இடம்பெறுகிறது. ஆனல் தோழி தலைவனை முன்னிலைப் பன்மையில் சுட்டும் பாட்டு எதுவும் காணப்படவில்லை. இங்கே எடுத்துக்காட்டிய இரண்டு பாட்டுக்களும் தோழி கூற்று என்பது பரிமே-

லழகருடைய கருத்து. காலிங்கர், மணக்குடவர் ஆகிய இருவரின் உரைகளின்படி பார்த்தால் இவை இரண்டும் தலைவி கூற்று. ஆகவே தோழி தலைவனை முன்னிலை ஒருமையில் சுட்டவில்லை என்பது இவர்களின் பகுப்பின்படி முடிவாகிறது.

இப்போது உயர்திணைப் பன்மைச் சொற்களுக்கு வந்து பார்க்கலாம். தலைவி தலைவனை எண்பத்திரண்டு இடங்களில் உயர்திணை பன்மைக்குரிய படர்க்கைச் சொற்களால் குறிப்பிடுகிருள். அவர் [116-2], பெட்டார் [118-8], காதலர் [119-5], தாம் [120-5], கொடியார் [122-7], மணந்தார் [123 1], காதலவர் [113-7,8], செற்ருர் [125-5], என்பவை சில எடுத்துக்காட்டுகள். இந்த இடங்களில் உயர்திணை ஆண்பால் பன்மைக்குரிய அர் ஈற்று வினைமுற்றுகளும் காணப்படுகின்றன.

முன்னிலைப் பன்மையில் தலைவி தலைவனைக் குறிப்பிடுகிற ஆறு இடங்கள் இங்கே ஆய்வுக்குரியன. 'புலவி நுணுக்கம்' என்னும் அதிகாரத்தில் இந்த ஆறு இடங்களும் வருகின்றன. ஆனல் இவை தலைவி தலைவனைப் பார்த்துக் கூறும் நேர் கூற்ருக வரவில்லை. தலைவன் கூறும் நேர் கூற்றில் தலைவியின் அயற் கூற்ருக இவை வருகின்றன.

> ''கோட்டுப்பூச் சூடினும் காயும் ஒருத்தியைக்
> காட்டிய சூடினிர் என்று'' [123-3]

என்று வரும் தலைவன் கூற்று ஓர் எடுத்துக்காட்டாக இங்கே பார்க்கத்தக்கது. இதில் 'ஈர்' ஈற்று வினைமுற்று உயர்திணை ஆண்பால் பன்மைக்குரியது. 'நீர்' என்னும் முன்னிலைப் பன்மைப் பெயர் தலைவியின் அயற் கூற்றில் புதைவடிவில் இருக்கிறது. இதுபோல் மறந்தீர் [123 6], தும்மினிர் [123-7], மறைத்தீரோ [123-8], ஆகுதிர் [123 9], நோக்கினீர் [123-10] ஆகிய முன்னிலைப் பன்மை வினைமுற்றுகள் தலைவியின் அயற்கூற்ருகத் தொடர்ந்து வருகின்றன. இரண்டு பாட்டுக்களில் மட்டும் தலைவி தலைவனை அயற் கூற்றில் 'நீர்' என்னும் முன்னிலைப் பன்மைப் பெயரால் சுட்டுவது காணப்படுகிறது.

> ''தன்னை உணர்த்தினும் காயும் பிறர்க்குநீர்
> இந்நீரர் ஆகுதிர் என்று'' [132-9]
> ''நினைத்திருந்து நோக்கினும் காயும் அனைத்துநீர்
> யாருள்ளி நோக்கினீர் என்று'' [132-10]

தலைவி தனது சிறு கோபத்தைத் தலைவனிடம் வெளிப்படுத்தும் சந்தர்ப்பம் இது. இந்த வேளையிலும் தலைவி தலைவனை 'நீர்' என்று பன்மைப் பெயரை ஒருமை உயர்வில் கூறுகிருள்.

தலைவி போலவே வள்ளுவர் படைத்த தோழியும் தலைவனை ஐந்து இடங்களில் படர்க்கைப் பன்மைப் பெயர்களில் குறிக்கிருள். அவை காதலர் [115-10], இனியார் [116-8], நயந்தவர் [124-2], கொடியார் [124-5], அவர் [131-1] ஆகிய இடங்கள். ஆனாலும் இந்த இடங்கள் தோழி கூற்றே ஆகுமா என்பதில் உரைகாரர்களிடையே கருத்து வேறுபாடு காணப்படுகிறது.

பரிமேலழகர்	முன்னிலை		படர்க்கை	
காமத்துப் பால்	ஒருமை	பன்மை	ஒருமை	பன்மை
தலைவி	1	6	3	89
தோழி	2	இல்லை	இல்லை	5

மேலே உள்ள பட்டியலும் அதன் விளக்கங்களும் ஒரு உண்மையைத் தெரிவிக்கின்றன. காமத்துப் பாலில் தலைவி தலைவனை முன்னிலை ஒருமை [நின்], முன்னிலைப் பன்மை [நீர்], ஆண்பால் ஒருமை [துறைவன்], படர்க்கைப் பன்மை [அவர்], ஆகிய நான்கு வகைப் பெயர்களாலும் சுட்டுகிருள். தோழி தலைவனை முன்னிலை ஒருமை [நின்], ஆண்பால் ஒருமை [கள்வ], படர்க்கைப் பன்மை [அவர்] ஆகிய மூன்று வகைப் பெயர்களாலும் சுட்டுகிருள். இப்படி ஒரே ஆள் ஆகிய தலைவனைப் பலவிதமாகச் சுட்டுவது ஏன் என்னும் கேள்வி எழுகிறது.

ஒரே புலவராகிய வள்ளுவரே இந்த வேறுபட்ட வழக்குகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இங்கேதான் 'மொழியியல் வேறுபாடு' (Linguistic Diversity) என்னும் சமுதாய மொழியியலின் விளக்கம் தேவைப்படுகிறது.

தலைவி கூற்றில் தலைவனைக் கூறும் முன்னிலைப் பன்மைப் பெயர்களும் படர்க்கைப் பன்மைப் பெயர்களும் மிகுந்துவரலாக உள்ளன. தோழி கூற்றிலும் முன்னிலை ஒருமைப் பெயர்களை விடவும் படர்க்கைப் பன்மைப் பெயர்கள் மிகுந்துவரலாக உள்ளன. தலைவியும் தோழியும் தலைவனைக் கூறும் முன்னிலை ஒருமைப் பெயர்கள் மூன்று. இந்த மூன்றும் தலைவி, தோழி ஆகியோருடைய மனநிலைகளுக்குத் தக்கபடி அமைந்திருக்கின்-

றனவா எனபது ஆய்ந்துபார்க்க உரியது. ஒரு இடத்தில் சிறு கோபத்தில் தலைவி தலைவனைப் 'பரத்த' என்றும் 'நின்' என-றும் கூறியிருந்தாலும் அதே மனநிலையில் பிற ஆறு இடங்களில் 'நீர்' என்று உயர்பொருமையில் சுட்டுகிருள். ஆகையால் பாத்-திர மனநிலைகளுக்குத் தக்கபடி மூவிடப் பெயரியல் பயன்பாட்-டில் மொழியியல் வேறுபாடு வந்துள்ளது என்று கருத இட-மில்லை.

5

இவ்விடத்தில் குறுந்தொகையில் தலைவி, தோழி ஆகிய இருவரின் கூற்றுகளையும் மூவிடப் பெயர்களையும் ஒப்பியல் ஆய்வுசெய்தல் பொருத்தமாகும். பேராசிரியர் டாக்டர் முத்-துச்சண்முகன் கீழே உள்ள பட்டியலை ஆய்ந்தெடுத்துத் தந்-துள்ளார். [5]

டாக்டர் முத்துச் சண்முகன்	முன்னிலை		படர்க்கை	
குறுந்தொகை	ஒருமை	பன்மை	ஒருமை	பன்மை
தலைவி	1	2	61	82
தோழி	30	9	49	36

இந்தப் பட்டியலின்படி பார்க்கும்போது குறுந்தொகைத் தலைவி தலைவனைப் படர்க்கை ஒருமையில் கூறுவதை விடவும் கொஞ்சம் அதிகமாகப் படர்க்கைப் பன்மையில் [ஏறக்குறைய 1.34 மடங்கு] கூறுகிருள் என்று தெரிகிறது. ஆனல் குறுந்-தொகைத் தோழி தலைவனைப் படர்க்கை ஒருமையில் [ஏறக்-குறைய 1.36 மடங்கு] கூறுகிருள் என்று தெரிகிறது.

இதன் காரணத்தைப் பேரா. முத்துச் சண்முகன் பின்வரு-மாறு ஆய்ந்துரைக்கிருர்: ''தலைவி கூற்றில் பன்மைப் பெயர்-களை உயர்பொருமைக்குப் பயன்படுத்தும் வழக்கு குறுந்தொ-கையின் அகத்துறைப் பாக்களில் உரையாடல் முறையில்

அமைந்திருப்பதால், பேச்சிலிருந்து இலக்கியத்தில் தொடங்கியிருக்கலாம். ஆனால் அக்காலததில் இந்த வழக்கில் கண்டிப்பான வரன்முறை ஏற்படவில்லை. இக்காலத்தில் இது பெருவழக்காக இருக்கிறது.''

காமத்துப் பாலுக்கு வகுத்த பட்டியலின்படி பார்க்கும்போது, வள்ளுவர் படைத்த தலைவி, தலைவனைப் படர்க்கை ஒருமையில் கூறுவதை விடவும் மிக அதிகமாகப் படர்க்கைப் பன்மையில்[ஏறக்குறைய 10 மடங்கு]கூறுகிறாள் என்று தெரிகிறது. வள்ளுவர் படைத்த தோழியும் தலைவனைப் படர்க்கை ஒருமையில் கூறுவதை விடவும் அதிகமாகப் படர்க்கைப் பன்மையில் [ஏறக்குறைய $2\frac{1}{2}$ மடங்கு] கூறுகிறாள் என்று தெரிகிறது.

இதன் காரணத்தைக் கீழ்க்கண்டவாறு ஆய்ந்துரைக்கலாம்: தலைவி கூற்றில் பன்மைப் பெயர்களை உயர்பொருமைக்குப் பயன்படுத்தும் வழக்கு குறுந்தொகையில் வந்துள்ளதைக் காட்டிலும் காமத்துப் பாலில், உரையாடல் முறையில் அமைந்திருப்பதால், தொடக்கநிலையிலிருந்து பலமடங்கு வளர்ச்சி நிலையில் வருவதைப் பார்க்கலாம்; இதனால் குறுந்தொகைக்குப் பிந்திய காலத்தைச் சேர்ந்தது திருக்குறள் என்றுதான் மதிப்பிட முடிகிறது. குறுந்தொகையின் காலத்தை விடவும் திருக்குறளின் காலத்தில் தலைவி தலைவனை உயர்பொருமையில் சுட்டவேண்டும் என்பதில் ஒரு வரன்முறை ஏற்பட்டது என்று மதிப்பிடவும் இடமுண்டு. இதன் காரணம் வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் ஆண்மகனுக்குப் பெண்ணை விடவும் உயர்ந்த மதிப்பு ஏற்பட்டதே என்று குறிப்பிடலாம்.

''சங்கப் புறத்திணைப் பாக்களில் பன்மைப் பெயர்களை ஒருமையுயர்வில் முன்னிலையிலும் படர்க்கையிலும் பயன்படுத்தும் இடங்கள் மிக அருமை. புறநானூற்றில் 'நீ' என்பதே பெருவழக்கு,' என்று பேரா. டாக்டர் முத்துச்சண்முகன் எடுத்துக் கூறுகிறார். ஆனால் குறுந்தொகையின் அகத்துறைப் பாக்கள் அந்த வழக்கிலிருந்து மாறத் தொடங்கியதைக் காட்டுகின்றன என்று அவர் ஆய்ந்து முடிவு காண்கிறார்.

திருக்குறளில் அறத்துப் பாலில் உள்ள 'இல்வாழ்க்கை' அதிகாரத்தில் இல்வாழ்வான், வாழ்பவன், என்பான் என்ற ஆண்பால் ஒருமைப் பெயர்களே காணப்படுகின்றன 'வாழ்க்கைத் துணைநலம்' அதிகாரத்தில் தற்கொண்டான், கொழுநன் என்ற ஆண்பால் ஒருமைப் பெயர்களே வருகின்றன. ஆகையால் அன், ஆன், நன் என்ற ஒருமை ஈறுகளுடன் அமைந்த

ஆண்பாற் பெயர்களே பொதுவான இலக்கிய வழக்காகத் தொல்காப்பியர் காலம் முதல் வள்ளுவர் காலம் வரை இருந்திருக்க வேண்டும். இதிலிருந்து அன்றைய பேச்சு வழக்கு மாறியிருக்க வேண்டும் என்பதைக் காமத்துப் பால் காட்டுகிறது என்று மதிப்பிட இடமுண்டாகிறது.

6

ஐந்திணைப் பகுப்பு :

குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, நெய்தல், மருதம் என்ற முறையில் ஐந்து திணைகளில் ஒவ்வொன்றுக்கும் ஐந்தைந்து அதிகாரங்களாக இருபத்தைந்து அதிகாரங்களால் காமத்துப் பால் அமைந்தது என்ற கருத்து ஒன்று நிலவுகிறது. இதை மணக்குடவர் கூறியதாகச் செல்வக்கேசவராயர் கூறியுள்ளார் என்று காட்டப்படுகிறது

வள்ளுவர் 'துறைவன்' என்ற நெய்தல் திணைப் பெயரை மட்டுமே இரண்டு இடங்களில் வழங்கியுள்ளார். ஐந்திணைக்குரிய வேறு ஆண்பாற் பெயர்களோ, பெண்பாற் பெயர்களோ காமத்துப் பாலில் காணப்படவில்லை. 'காதலர்' என்னும் பொதுப் பெயரை வழங்குவதில்தான் வள்ளுவருக்கு விருப்பம் என்று தெரிகிறது. நிலத்தையும் பொழுதையும் தலைவனுடனே தலைவியுடனே சேர்த்துக் கூறும் முறை காமத்துப் பாலில் காணவில்லை. ஐந்திணைக்குரிய முன்னிலை, படர்க்கைப் பெயர்களைப் பயன்படுத்தி வள்ளுவர் காமத்துப் பாலை எழுதவில்லை என்பதால் ஐந்திணைப் பகுப்பு இதில் அமையவில்லை என்றே மதிப்பிட முடிகிறது. நிலமும் பொழுதும் நில இயற்கைப் பொருள்களும் பற்றிய புனைவு முறையை விட்டுவிட்டு உரிப்பொருள் என்ற உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டு முறையைப் பின்பற்றும் இலக்கியக் கொள்கையில்தான் வள்ளுவர் காமத்துப் பாலைப் படைத்துள்ளார்.

7

அகத்துறைப் பகுப்பு :

'தகையணங்குறுத்தல்' முதல் தொடங்கிவரும் அதிகாரத் தலைப்புகள் அகத்துறைகள் ஆகும் துறை என்பது கருவைக் (Theme) குறிக்கிறது. ஒவ்வொரு அதிகாரத்திலும் உள்ள கருவே அதன் தலைப்பாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு

அதிகாரத்தின் கருவையும் பாத்திரக்கூற்று முறையில் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு பெறவைக்கிருர் வள்ளுவர். தனித்தனிக் குறட்பாக்களாக வள்ளுவர் எழுதிப் போட்டிருப்பார் என்றும் தொகுத்தவர்களோ, உரைகாரர்களோ அவைகளைப் பத்துப் பத்தாக அதிகாரப் பகுப்பிட்டு அடக்கி அமைத்திருக்கலாம் என்றும் கருத இடமில்லை. வள்ளுவரே அறத்துப் பாலிலும் பொருட் பாலிலும் ஒரு அடிப்படைக் கருத்துக்காக அல்லது நீதிக்காக ஒரு அதிகாரம் என்று அமைத்துக் கொண்டதுபோல காமத்துப் பாலைப் படைத்திருக்க வேண்டும். திருவள்ளுவ மாலைச் செய்யுட்கள் வள்ளுவரே இப்படி அமைத்துக்கொண்ட முறையைப் பேசுகின்றன.

புறநானூற்றிலுள்ள புறப்பாட்டுக்களின் உள்ளடக்கம் பிற்காலத்தில் கருப் படிவங்களாகப் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையில் மாறி வந்துள்ளது. இதுபோல் சங்ககால அகப்பாட்டுக்களின் உள்ளடக்கம் வள்ளுவரின் காமத்துப் பாலில் கருத்துப்படிவங்களாக மாறி வந்துள்ளது என்று கருதலாம். இதில் பொதுமைப்படுத்தல், வரிசைபடுத்தல் என்ற விதிகளின் செயற்பாட்டைக் காணமுடிகிறது

ஆகவே உரிப்பொருள் என்ற உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டு முறையில் கருவின் அடிப்படையில் காதலைப் பாடும் இலக்கியக் கொள்கையே வள்ளுவர் கண்டது என்று தெரிகிறது. ஆனல் உரிப்பொருளை ஐந்து திணைகளுக்கும் உரிய பகுப்பு முறையில் வள்ளுவர் பாடியதாகக் கூறமுடியாது. ஒவ்வொரு நிலத்துக்கும் உரிய ஆண்பால் பெண்பால் பெயர்களையோ, அவர்களின் அந்த நிலத்துக்கேற்ற உணர்ச்சி நிலைகளையோ வள்ளுவர் எடுத்துக்கொண்டதாகக் காணமுடியாது. வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் ஐந்து நிலங்களைப் பற்றிய கற்பனையின் தேய்ந்தநிலை என்று மதிப்பிட இடமுண்டு.

8

கூற்றுப் பகுப்பு :

ஒவ்வொரு அதிகாரமும் ஒவ்வொரு அகத்துறை ; அதுவே ஒரு கரு. ஒவ்வொரு அதிகாரத்திலும் ஒரு பாத்திரக் கூற்று அல்லது இரண்டு பாத்திரக் கூற்று அல்லது மூன்று பாத்திரக் கூற்று அந்த அதிகாரத்தின் கருவுக்கு ஏற்றபடி பாடப்பட வேண்டும் என்ற கொள்கையுடன் வள்ளுவரால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. கூற்று என்பது இங்கே பாத்திரத்தின் கோணம் அல்லது நோக்குநிலை.

பொதுவாக உரிப்பொருளை நோக்கியே கூற்றுப் பகுப்பைத் திருக்குறள் உரைகாரர்கள் செய்திருக்கிறார்கள் என்று கருதப்படுகிறது. ஆனால் மூவிடப் பெயர்களை நோக்கியும் அவர்கள் கூற்றுப் பகுப்பை அமைத்திருக்க வேண்டும் என்று தெரிகிறது. காலிங்கர் ஆண்பாற் கூற்று, பெண்பாற் கூற்று, இருபாற் கூற்று எதிலிருந்து எதுவரை என்று குத்து மதிப்பாகப் பகுத்துக்கொண்ட உரையில் மூவிடப் பெயர்களைப் பயன்படுத்திக்கொண்ட முறை இல்லை. ஆனால் மணக்குடவரும் பரிமேலழகரும் மூவிடப் பெயர்களைப் பயன்படுத்திக்கொண்ட முறையோடு பாத்திரக் கூற்றுகளைப் பகுத்துள்ளார்கள்.

உதாரணமாக இங்கே 'காதற் சிறப்புரைத்தல்' அதிகாரத்தை எடுத்துப்பார்க்கலாம். இதில் பத்துப் பாட்டுக்களும் தலைவன் கூற்று என்று காலிங்கர் கூறியுள்ளார். ஆனால் இதில் முதல் ஐந்தும் தலைவன் கூற்று, அடுத்த ஐந்தும் தலைவி கூற்று என்று மணக்குடவரும் பரிமேலழகரும் குறித்துள்ளனர். முதல் ஐந்து பாட்டுக்களிலும் பனிமொழி, மடந்தை, திருநுதல், ஆயிழை கண்ணுள் என்று தலைவியைக் குறிக்கும் படர்க்கைப் பெயர்கள் வருதலால் இவை தலைவன் கூற்று என்று சொல்லமுடிகிறது. அடுத்த ஐந்து பாட்டுக்களிலும் காதலவர், ஏதிலர் என்று தலைவனைக் குறிக்கும் படர்க்கைப் பெயர்கள் வருவதால் இவை தலைவி கூற்று என்று காணமுடிகிறது. மணக்குடவர் பரிமேலழகர் என்ற இருவருள் யார் மூவிடப் பெயர்களைப் பயன்படுத்திக் கூற்றுகளைப் பகுத்த முறையில் சிறந்தவர் என்பது வேறொரு தனி ஆய்வுக்குரியது; இந்தக் கட்டுரையின் எல்லைக்கு அப்பாலானது.

9

தொடர்நிலை அமைப்பு :

வள்ளுவர் ஒரே ஒரு தலைவன், ஒரே ஒரு தலைவி என்ற பாத்திரங்களைக் கற்பனையில் கண்டு ஒரு தொடர்நிலை அமைப்பில் காமத்துப் பாலைப் படைத்துள்ளார் என்று கருத இடமிருக்கிறது. தமிழ் இலக்கிய மரபில் தொடர்நிலை, கோவை என்று சொல்லப்படுவது இன்றைய வழக்கில் 'தொடர்கதை' என்று பேசப்படுகிறது.

வள்ளுவரின் அறத்துப் பாலில் அன்பு முதல் அருள் வரை கூறியிருப்பதைப் பார்க்கிறபோது ஒரு கருத்தியல் தொடர்-

நிலை இருப்பதாகக் கூறலாம். சில அதிகாரங்களில் நீதிகளைக் கூறிவரும்போதே பாத்திர இயல்புகளை வேறுபடுத்திக் காட்டியுள்ளார். உதாரணமாக 'ஒப்புரவறிதல்' அதிகாரத்தில் மூன்று வகை ஒப்புரவாளர்களை இடையில் அடுக்கிச்சொன்னது எடுத்துக்காட்டத்தக்கது.

'நல்குரவு', 'படைச்செருக்கு' ஆகிய அதிகாரங்களில் ஒரு ஏழையின் பாத்திரக் கூற்றையும், ஒரு வீரனின் பாத்திரக் கூற்றையும் அமைத்துக்காட்டி, நீதிகளை ஆசிரியக் கூற்றில் வள்ளுவர் கூறுவதை வேறொரு அமைப்பு முறை என்று காட்டலாம்.

காமத்துப் பாலின் பாத்திரக் கூற்றுகளில் இரண்டு வகைகளைக் காணமுடிகிறது: (1) மூவிடப் பெயர்களைக் கொண்ட பாத்திரக் கூற்று (2) அஃறிணைப் பெயர்களைக் கொண்ட பாத்திரக் கூற்று

முதல் வகையில் யார் யாருக்குக் கூறியது என்பதைத் தெரிந்துகொள்ள ஏதுவாகிறது. 'குறிப்பறிதல்' அதிகாரத்தின் முதல் பாட்டு இது:

> "இருநோக் கிவள்உண்கண் உள்ள தொருநோக்கு
> நோய்நோக் கொன்றந்நோய் மருந்து" [110-1]

இதில் 'இவள்' என்னும் சுட்டுப்பெயர் தலைவியைக் குறிப்பதால் இது தலைவன் கூற்று ஆகிறது.

இதே அதிகாரத்தின் கடைசிப் பாட்டில் மூவிடப் பெயர்கள் வராத கூற்றுவகை காணப்படுகிறது.

> "கண்ணொடு கண்ணிணை நோக்கொக்கின் வாய்ச்சொற்கள்
> என்ன பயனும் இல" [110-10]

இதை அஃறிணைப் பெயர்களைக்கொண்ட பாத்திரக் கூற்று என்று அழைக்கலாம். மணக்குடவர் இதைத் தலைவன் கூற்று என்கிறார்; பரிமேலகர் இதைத் தோழி கூற்று என்கிறார். இதுபோல வருவது பொதுக் கூற்று எனப்படும். இந்த இரண்டாவது வகையில் யார் யாருக்குக் கூறியது என்று தெரியமுடியாமல் ஆசிரியக் கூற்றாகக் காட்சியளிக்கிற அமைப்பு காணப்படுகிறது.

ஆகையால் வள்ளுவர் ஒரு சில அதிகாரங்களில் பாத்திரங்கள் பேசுவதாகக் காட்டிக்கொண்டிருக்கிறபோதே, ஒரு பொதுக் கூற்றையும் பொருத்தமாக இணைத்துவிடுகிறார் என்று தெரிகிறது. இதுவே வள்ளுவர் கண்ட தொடர்நிலை அமைப்பு அல்லது எடுத்துரைத்தல் முறை; இக்கால வழக்கில் தொடர்கதை முறை.

ஒரு பக்கம் மூவிடப் பெயர்களுடன் பாத்திரக் கூற்றுகளை வள்ளுவர் வரைந்துள்ளார். அங்கெல்லாம் நாடகவியல் கொள்கை தெரியவருகிறது. மற்றொரு பக்கம் அடுநரு [109-10], சிறுநோக்கம் [110-2], வாய்ச் சொற்கள் [110-10], உடம்பும் உயிரும் [14-2], கடும்புனல் [114-4], மனம் [115-3], காமம் [115-4 பல இடங்கள்], அலர் [115-6], நோய் [115-7], தீ [116-9], இன்பம் துன்பம் [117-5]. இரா [117-9], கண்கள் [118-9], நெஞ்சு [120 10], கனவு[122 5], மாலை [123-3], படை [123-8], தோள் [124 3], பசப்பு [124-10] போன்ற அஃறிணைப் பெயர்களுடன் பாத்திரக் கூற்றுகளை அமைத்துள்ளார். இந்தப் பாத்திரக் கூற்றுகளில் ஒருசில பொதுக் கூற்றுகளாக ஆசிரியர் குறுக்கீடு கலந்திருப்பதுபோல் காட்சிதருகின்றன. இது போன்ற இடங்களில் வள்ளுவர் பொது உண்மைகளை அறிவுறுத்துவதுபோல இருப்பதால் இங்கெல்லாம் அறவியல் கொள்கை தெரியவருகிறது. ஆகையால் இதிலிருந்து வள்ளுவர் காமத்துப் பாலை அறிவியல் நோக்கில் பாடவேண்டும் என்ற இலக்கியக் கொள்கையைக் கொண்டிருந்தார் என்று அறியமுடிகிறது.

10

மூவிடப் பெயர் மாற்றம்: (Pronominal switching)

தலைவி களவியலில் தலைவனை ஒருமையில் சுட்டுகிருளா? கற்பியலில் பன்மையில் சுட்டுகிருளா? இது தனியே பார்க்கத்தக்கது. ஏனென்ருல் களவுக் காலத்தில் தலைவி வயதும் அனுபவமும் கூடியவளாகவும் இருந்திருக்கலாம். வள்ளுவர் படைத்த தலைவி களவியலில் 12 இடங்களில் [பரிமேலழகர் உரையின்படி] பேசுகிருள். தலைவனை அவள் 7 இடங்களில் படர்க்கைப் பன்மையில் குறிக்கிருள். மீதமுள்ள 5 இடங்களில் படர்க்கைப் பன்மைப் பெயர்களோ முன்னிலைப் பன்மைப் பெயர்களோ வராமல், அஃறிணைப் பெயர்கள் வந்துள்ளன. ஒரு இடத்திலும்கூட ஒருமையில் களவு காலத்தில் தலைவனைத் தலைவி குறிக்கவில்லை. ஆனல் கற்புக் காலத்தில் 89 இடங்களில் பன்மையில் குறிப்பது இங்கே ஒப்பிடத்தக்கது. ஆகையால் வள்ளுவர் வாழ்ந்த சமுதாயப் பண்பாட்டில் வயதும் அனுபவமும் குறைந்த நிலையிலும் அவை கூடிய நிலையிலும்

தலைவி தலைவனை உயர்பொருமையில் பேசியிருக்கிருள் என்று கருதத் தோன்றுகிறது. இதனுல் 'மூவிடப் பெயர் மாற்றம்' அவனிடம் வயதும் அனுபவமும் காரணமாக நிகழவில்லை என்று தெரிகிறது.

குறிப்புக்கள்

1. Paul Friedrich, University of Chicago, '*Structural Implications of Russian Pronominal Usuage*, Sociolinguistics', Edited by William Bright, 1971, Mouton & Co., P.214.
2. William Bright, Introduction : *The dimensions of socio-linguistics*, Sociolinguistics, 1971, P. 11.
3. Op.cit., P.216.
4. Op.cit., P.12.
5. **முத்துச்சண்முகம்**, மூவிடப்பெயர்ச்சிகளும் அகத்திணைத் துறைகளும் வையை மலர் 1, மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்.

6. கள்ளர் சமூகமும் சமுதாய வழக்கும்

பீ. மு. அஜ்மல்கான்

1.0 மொழியில் மாற்றம் என்பது தவிர்க்க முடியாத ஒன்று. இம்மாற்றங்களைப் பல்வேறு வகைகளில் பிரித்து ஆராயலாம். ஒரு வகை, சென்னைத் தமிழ், மதுரைத் தமிழ், கன்னியாகுமரித் தமிழ் என்று வேறுபடுத்தி நில அடிப்படையில் அணுகும் வட்டார வழக்கு ஆய்வாகும் (Regional Dialectology) இன்னொரு வகையில் இம் மாற்றத்தை, மொழியை யார் பேசுகின்றனர், யாரிடம் பேசுகின்றனர் என்ற நிலையிலும் பிரித்தாராயலாம். இந்நிலையில் மாற்றங்கள் 'நோட்கா' மொழியில் காணப்படுகின்றன. இம்மொழியில் மக்கள் சிறுவர்களிடம் பேசும்போதோ அல்லது சிறுவர்களைப்பற்றிப் பேசும்போதோ தனித்தனி மொழி வழக்குகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர். இதேபோல் தடித்தவர்களைப்பற்றியும், குட்டையானவர்களைப்பற்றியும், கூன் முதுகுள்ளவர்களைப் பற்றியும் பேசும்போது வேறுபட்ட வழக்குகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.[1] மற்றொரு வகை,

1. William Bright, 'Social Dialect and language History', Language in Culture and Society, 1966, p. 469.

ஆண், பெண் என்னும் பால் வேறுபாட்டிற்கு ஏற்ப மொழியும் வேறுபடுவதாகும் இந்நிலையை நம்மிடையே காணலாம்.

1.1 நான்காவது வகையாக மொழியின் மாற்றத்தை அணுகும் முறை, மொழி பேசுகின்றவர்களின் பொருளாதார நிலை ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஆராய்வதாகும். மொழியின் இவ்வகை மாற்றங்களைச் சமுதாய வழக்குகள் (Social dialects) என்பர். இப்பிரிவுகளைச் சமுதாய மொழியியல் (Sociolinguistics) என்ற பிரிவின் கீழ் அடக்குவர். இத்தகைய சமுதாய மொழியியல் ஆராய்ச்சிக்கு இந்தியத் துணைக்கண்டம் சிறந்த களமாகும்[2] என்பர் வில்லியம் ப்ரைட். ஏனெனில் இந்தியாவில் சாதி வேறுபாடுகளுக்குத் தகுந்தவாறு சமூக நிலைகளும் மொழியும் வேறுபடுகின்றன. எனவே மொழியும் சமூகமும் ஒன்றுக்கொன்று நெருங்கிய தொடர்புடையன[3] என்பது மறுக்க முடியாததாகும்.

2.0 தமிழ்நாட்டில் சமுதாய வழக்குகள் :

தமிழ்நாட்டில் சாதி அடிப்படையில் பேச்சுத் தமிழைப் பாகுபாடு செய்வோமானால்,

1. பிராமணர் பேச்சுத் தமிழ்
2. பிராமணர் அல்லாதவர் பேச்சுத் தமிழ்
3. அரிசனர் பேச்சுத் தமிழ்

என்ற மூன்று பெரும் பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம். இவை ஒவ்வொன்றிலும் பல்வேறு வட்டார வழக்குகளும், கிளை மொழிகளும் அடங்கியுள்ளன. பிராமணர் பேச்சுத் தமிழை ஐயர்-ஐயங்கார் சமுதாய வழக்கு என்றும், பிராமணர் அல்லாதவர் பிரிவில் பல்வேறு சாதிகள் அடங்கியிருப்பதால் கள்ளர், நாடார், பிள்ளை, செட்டியார் என்ற பல்வேறு வழக்குகளாகவும் வேறுபடுத்திக் காணலாம். அரிசனர் பிரிவிலும் இதுபோன்றே பறையன், சக்கிலியர், பள்ளர் என்ற பல்வேறு வழக்குகளாகப் பிரிக்கலாம். சாதியை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேற்கொள்ளப்படும் இவ்வேறுபட்ட சமுதாய வழக்குகள்பற்றிய ஆய்வு வயது, படிப்பு, தகுதி, வேலை முதலிய பல்வேறு பிரிவுகளின் கீழும் மேற்கொள்ளப்படலாம்.

3.0 இக்கட்டுரையில் பிரமலைக் கள்ளரின் சமுதாய வழக்-

---

2. William Bright, Ibid. p. 470.

3 Dell Hymes, 'Social structure and speech community', Language in culture and society, p. 388.

காக குறிப்பிடுவது 'சக்கிலியங்குளம்' என்னும் கிராமத்தைச் சார்ந்தவர்களின் பேச்சுத் தமிழை ஆதாரமாகக் கொண்டது. இதனைப் 'பிராமணர் அல்லாதவர் பேச்சுத் தமிழ்' என்ற பெரும் பிரிவிற்குள் அடக்கலாம். கட்டுரை மூன்று பிரிவிற்குள் அடங்கும். முதல் பிரிவில் கள்ளர் சமூகத்துடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய மறவர், அகமுடையார் ஆகிய முக்குலத்தோர் சமூக வரலாறுபற்றிய செய்திகள், பழக்க வழக்கங்கள் முதலானவற்றை ஆதாரமாகக்கொண்டு முக்குலத்தவருள் கள்ளர் நிலை எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. இதன்பின் பிரமலைக் கள்ளர் பிரிவின் வரலாறுபற்றியும் பழக்க வழக்கங்கள்பற்றியும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்விரண்டு பிரிவுகளுமே இக்கட்டுரையில் விரிவாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இக்கருத்துக்கள் சக்கிலியங்குளம் (மதுரை மாவட்டம்), சிவகங்கை (இராமநாதபுரம் மாவட்டம்), முத்துப்பேட்டை (தஞ்சாவூர் மாவட்டம்), கம்பம் (மதுரை மாவட்டம்) முதலான ஊர்களில் உள்ள முக்குலத்தோர் சமூகத்தினரிடமிருந்து சேகரிக்கப்பட்ட செய்திகளை அதாரமாகக் கொண்டவை. கட்டுரையின் இறுதிப் பகுதியில் பிரமலைக் கள்ளர் சமூக வழக்குச் சொற்கள் சில சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன.

4.0 முக்குலத்தோர்—தோற்றம் :

தமிழநாட்டின் பழமையான இனங்களுள் முக்குலத்தவர் இனமும் ஒன்றாகும். இதில் கள்ளர், மறவர், அகமுடையார் என்னும் மூவேறு இனத்தவர்கள் அடங்குவர். இவர்களது தோற்றம்பற்றி இருவிதமான புராணக் கதைகள் வழக்கிலிருந்து வருகின்றன.

4.1 அகலிகையைத் திருமணம் செய்துகொள்ளுவதற்கு இந்திரனும் கௌதமனும் போட்டியிட, அகலிகையின் தந்தை, யார் ஆயிரம் ஆண்டுகள் நீரில் மூழ்கி இருக்கின்றாரோ அவருக்கே திருமணம் செய்து கொடுப்பதாகக் கூறிவிட்டார். போட்டியில் கௌதமன் வென்று அகலிகையை மணந்து கொண்டான். தோல்வி அடைந்த இந்திரன் அகலிகையை அடையும் ஆசையால் சூழ்ச்சி செய்து முனிவரை நீராடச் செல்லுமாறு செய்துவிட்டுத் தன் எண்ணத்தை நிறைவேற்றிக்கொள்ள, அதன் பயனாக அகலிகை அகமுடையார், மறவர், கள்ளர் என்ற மூன்று குழந்தைகளைப் பெற்றெடுத்ததாகவும்

இம்மூவரின் வழிப்பிறப்புக்களே முக்குலத்தவர்[4] என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

4.2 மற்ருெரு கதையில், கௌதமன் வியாபாரத்திற்காக அகலிகையைப் பிரிந்து சென்றபோது அச்சந்தர்ப்பத்தைத் தேவேந்திரன் அகலிகையை அடைய வேண்டுமென்ற தன் வெகுநாள் ஆசைக்குப் பயன்படுத்திக்கொள்ளவே அகலிகை மூன்று குழந்தைகளைப் பெற்றெடுத்தாளாம். கௌதமன் ஊரிலிருந்து திரும்பி வந்தபோது மூன்று சிறுவர்களில் ஒருவன் கதவின் பின்னுல் ஒளிந்துகொண்டதால் அவன் 'கள்ளன்' என்றும், மற்ருெருவன் மரத்தின்மேல் ஏறிக்கொண்டதால் 'மறவன்' என்றும், மூன்ருமவன் பயமில்லாமல் நின்றுகொண்டிருந்ததால் 'அகமுடையான்' (Possesor of pride and boldness) என்றும் அழைக்கப்பட்டனராம்.[5]

4.3 முக்குலத்தோர் என்று அழைக்கப்படுகின்ற இம் மூவரும் தங்களைத் தேவர் (அதாவது இந்திரன்) வழிப்பிறப்புக்கள் என்று கருதுவதால் இம்முக்குலத்தவர் ஒவ்வொருவரும் தங்களுடைய பெயருக்குப்பின் 'தேவர்' என்ற பட்டத்தைச் சேர்த்துக்கொள்கின்றனர். எனவே 'தேவர்' என்ற அடைமொழியைக்கொண்டு இவர் எக்குலத்தவர் என்று அறியமுடியாது. விளாங்குளத்தில் 'தேவர்' என்பவர்கள் அனைவரும் அகமுடையாராகவும்,[6] உசிலம்பட்டிப் பகுதியில் 'தேவர்' என்பவர்கள் பெரும்பாலும் கள்ளர் இனத்தைச் சார்ந்தவராகவும், முத்துப்பேட்டையில் 'தேவர்' என்பவர்கள் மறவர் இனத்தைச் சார்ந்தவராகவும் இருக்கின்றனர்.

4.4 'தமிழ் நாட்டில் உள்ள சில இனத்தவர்கள் தங்களை உயர்த்திக் காட்டுவதற்காகத் தங்களுடைய தோற்றத்தை புராணக் கதைகளுடன் இணைத்துக் காட்டினர்.'[7] இதே எண்ணத்தின் விளைவாகப் பிற்காலத்தில் இதுபோன்ற புராணக் கதைகளைத் தங்கள் தோற்றம்பற்றிக் கூறுவதற்கு முக்குலத்-

---

4. இக்கதை கம்பம் கள்ளர்களிடமும், சிவகெங்கை மறவர்' அகமுடையாரிடமும் வழக்கிலிருந்து வருகிறது.

5. இக்கதை முத்துப்பேட்டை மறவர்களிடமும், சக்கிலியங்குளம் கள்ளர்களிடமும் வழக்கிலிருந்து வருகிறது.

6. Vilangulam-Village survey monographs, 1961. Census of India, p. 4.

7. Churye, 'Caste and race in India', fifth edition 1969, p. 400.

தவர்கள் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கலாம்.

4.5 இம் மூவேறு இனத்தவருள் அகமுடையான் தலைமகனாகக் கருதப்படுவதால், ஏனைய கள்ளர், மறவர்களைக் காட்டிலும் அகமுடையார் சமூகத்தில் உயர்வாகக் கருதப்படுகின்றனர். இம்மூன்று சமூகத்தினரிடையேயும் பழக்க வழக்கங்கள் முதலானவற்றில் நெருங்கிய தொடர்பு காணப்படினும், பொருளாதாரத்தில் கள்ளர், மறவர்களைக் காட்டிலும் அகமுடையார் உயர்ந்து காணப்படுவதே சமூகத்தில் இவர்களுடைய மதிப்பிற்குக் காரணமாக இருக்கலாம்.

4.6 இன்றைய நிலையில் இவர்களது சமூக அமைப்பு, பழக்க வழக்கங்கள் முதலானவற்றை ஆதாரமாகக்கொண்டு பார்க்கும்போது முக்குலத்தவரின் தோற்றம் ஒரு குழுவிலிருந்து ஆரம்பமாகியிருக்க வேண்டும். திருமண முறைகள், பிறப்பு இறப்புச் சடங்குகள் முதலானவற்றில் கள்ளருக்கும் மறவருக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. ஆனால், அகமுடையார் ஒவ்வொரு ஊரிற்கும் வேறுபடுகின்றனர். அகமுடையார் இருக்கும் ஊரில் எந்த சமூகத்தினர் உயர்ந்த நிலையிலிருக்கின்றனரோ அவர்களது பழக்கங்களைத் தழுவிக்கொள்ளுகின்றனர். விளாங்குளத்தில் உள்ள அகமுடையார் மூதிரியர் (Muthiriyar) பழக்கங்களை உடையவர்களாகவும்,[8] குன்னலூரில் (தஞ்சை மாவட்டம்) உள்ள அகமுடையார், வெள்ளாளர் பழக்கங்களை உடையவர்களாகவும்[9] காணப்படுகின்றனர். முக்குலத்தவருள் அகமுடையார் மட்டுமே பிராமணர்களின் தொடர்பினையும், தாக்கத்தையும் பெற்றவர்களாவர். இவர்கள் பிராமணக் குருக்களைக் கொண்டே தங்கள் இல்லச் சடங்குகளை நிறைவேற்றுகின்றனர். எனவே முக்குலத்தவருள் அகமுடையார் ஏனைய இரு குலத்தவரிலிருந்து வேறுபட்டுப் பிற்காலத்தில் தங்களைச் சமூகத்தில் உயர்த்திக்கொள்ளுதல் (மேல் நிலை ஆக்கம்) என்ற ரீதியில் தோன்றிய குழுவாக இருக்க வேண்டும்.

4.6.1 ஏனெனில் 1. கள்ளர், மறவர்பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்க இலக்கியத்தில் மிகுந்து காணப்படுகின்றன.

2. அகமுடையார் என்ற சொல்லாக்கம் சங்க இலக்கியத்தில் காணப்படவில்லை.

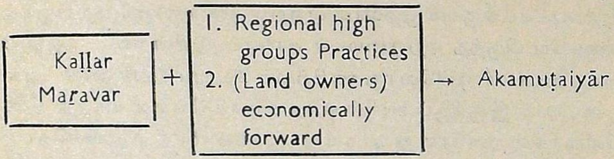
---

8. Vilangulam - Village survey monographs, Ibid, p.4.

9. Kunnalur - Village survey monographs, 1969, census of India, p. 13.

3. ஏனைய மற்ற சமயத்தினரின் கலாச்சாரம் அகமுடையார் கலாச்சாரத்துடன் கலந்து காணப்படுகின்றது. அகமுடையார் ஒருவர் தன்னுடைய பெயருக்குப் பின் 'தேவர்' என்றும், 'சேர்வை' என்றும், 'அம்பலம்' என்றும் அவரது பொருளாதார நிலைக்கும், அந்தந்த ஊரின் சமுதாய நிலைக்கும் ஏற்ப சேர்த்துக் கொள்ளும் நிலையை இன்று பல ஊர்களில் காணமுடி-கின்றது. ஆனல் கள்ளர், மறவர்களிடம் இதுபோன்ற கலாச்சாரக் கலப்புக்கள் காணப்படவில்லை. 4. மக்கள் தொகை கணக்கெடுப்பு. இது பின் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

4.6.2 எனவே அகமுடையாரின் தோற்றத்தைப் பின்-வருமாறு விளக்கலாம்:



ஆகவே கள்ளர், மறவர் ஆகிய இரு இனத்தவரிலிருந்து தோன்றியதே அகமுடையார் இனம் என்று கூறலாம்.

4.7 கள்ளர்பற்றி தர்ஸ்டன் குறிப்பிடுகின்றபோது "A cultivating and predatory Tamil caste notable for their efficient agriculture expert thiefing, robbery, cattle - lifting, lengthened ear robes, use of the Indian boomerang and practise of a sort of bull fighting"[10] என்று குறிப்பிடுகின்ருர்.

4.7.1 கள்ளர்களிடம் காணப்படும் இறந்தவர்களைப் புதைத்தல், காளையை அடக்குதல், திருமணத்தில் வளைதடி பரிசளித்தல், கருப்பணசாமியை வடபகுதி நோக்கித் தொழுதல் முதலானவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவர்கள் வட-பகுதியிலிருந்து நிலம் மாறி வந்தவர்களாக இருக்க வேண்டும்[11] என்று கருதுகின்ருர் ஹட்டன்.

10. Thurston, 'Caste and Tribes of Southern India', Volume III, p. 53.

11. J.H. Hutton, 'Caste in India', fifth edition, p. 152.

4.7.2 ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார், கள்ளர் அரசனுக்கு உதவியாக வேற்றுநாடுகளுக்குச் சென்று ஒற்று அறிந்து வருபவர் என்றும், மறவர் களம் சென்று போரிடுபவர் என்றும், அகமுடையார் அரண்மனையின் உள்ளிருந்து போரிடுபவர்[12] என்றும் கருதுகின்றார். ஆனால் ஒற்றர்களுக்கு கள்ளர் என்று பெயர் இருந்ததாக சங்க இலக்கியத்தில் எந்தக் குறிப்பும் காணப்படவில்லை. அகமுடையார்பற்றிய கருத்தும் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாததாக உள்ளது மறவர் தவிர்த்து ஏனைய கள்ளர், அகமுடையார்பற்றிய கருத்துக்கு தகுந்த ஆதாரம் இல்லை.

4.7.3 நமக்கு கிடைத்திருக்கும் சங்க இலக்கியக் குறிப்புக்களைக்கொண்டு பார்க்கும்போது 'கள்ளர்' என்ற பெயர் தொழில் காரணமாக ஏற்பட்டதாக இருக்கவேண்டும். இவர்கள் பழங்காலத்தில் ஒரு குழுவாக இருந்து நாளடைவில் ஓர் இனமாக மாறியிருக்கவேண்டும். அதுவும் குறிப்பாகப் பாலைத் திணைப் பாடல்களிலேயே கள்ளர்பற்றிய குறிப்புக்காணப்படுவதால் இவர்களது தோற்றம் பாலைநிலப் பகுதியாகவே இருந்திருக்க வேண்டும்.

4.8 மறவர் முதல் திராவிட இனங்களுள் ஒருவர்[13] என்று தர்ஸ்டன் குறித்துள்ளார். இவர்களது பெயர் குறித்து இரண்டு புராணக் கதைகள் வழங்குகின்றன. ராமன், ராவணன் யுத்தத்தின்போது மறவர்கள், ராமனுக்கு உதவிசெய்து வெற்றிபெறச் செய்ததால், ராமர் இவர்களை 'மறவேன்' (I will not forget) என்று கூறியதால் அன்றிலிருந்து இக் குழுவினர் 'மறவர்கள்' (மறக்கக் கூடாதவர்கள்) என்று அழைக்கப்படுகின்றனராம்[14].

4.8.1 மற்றொரு கதையில் மறவர்கள் குகன் வழித்தோன்றலாகக் கருதப்படுகின்றனர். ராமனைக் கரை சேர்த்த குகனிடம் ராமன் குறித்த காலத்தில் திரும்பி வருவதாகக் கூறிச்செல்லக் காத்திருந்த குகன் ராமன் வராததால் ஏமாற்றம் அடைந்து தன்மேல் தீயிட்டு சாகத் துணிந்தபோது அதனைத் தடுத்துவிட பின் ராமன் வந்தபோது செய்தியறிந்து

12. ந.மு. வேங்கடசாமி நாடார் 'கள்ளர் சரித்திரம்'.

13. Thurston. Loc Cit.

14. இக் கதை தஞ்சை மாவட்டத்தில் வழக்கிலிருந்து வருகின்றது.

குகனை 'மறவன்' (வீரமுள்ளவன்) என்று கூறவே அன்றி-லிருந்து குகனின் வழித்தோன்றல்கள் 'மறவர்கள்' என்று அழைக்கப்படுகின்றனராம்.[15]

4.8.2 சங்க இலக்கியத்தில் பல இடங்களில் மறவர் என்னும் சொல் வீரமுள்ளவருக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இவர்கள் தங்களது உடல் வலிமையை பொருள் சேர்ப்-பதற்கும் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கின்றனர். பாலைக்-கலியில்,

''வலிமுன்பின் வல்லென்ற யாக்கைப் புலிநோக்கின்
சுற்றமை வில்லர், சுரிவளர் பித்தையர்,
அற்றம் பார்த்து அல்கும் - கடுங்கண் மறவர்தாம்''[16]

என்ற வரிகள் இவர்களது உடல் வலிமையையும் தோற்றத்-தையும் செயலினையும் சுட்டிநிற்கின்றன.

4.8.3 மறவரும் பொருள் சேர்ப்பதில் கள்ளர் போல் ஈடுபட்டதாலும், ஒரே வகையான பழக்கங்களை உடையவராக இருந்ததாலும் சமூகத்தில் இரு குலத்தவர்களையும் ஒரே வழிப்-பிறப்புக்கள் என்று கருதினர். இக் கருத்தினை வலுப்படுத்-துவதுபோல் உள்ளது தர்ஸ்டன் கூற்று.[17]

4.8.4 பாலையின் கருப்பொருள்களுள், தாழ்த்தப்பட்-டோருள் மறவரும் ஒருவராகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர். எனவே கள்ளர், மறவர் ஆகிய இரு இனத்தவரும் தமிழகத்தின் பழமை-யான குழுக்களுள் ஒருவர் என்று அறியலாம்.

4.9 சமூக அமைப்புகளும் காலமும் மாறிச் செல்லச் செல்ல கள்ளர், மறவர் ஆகிய இரு இனத்தவரும் தங்களைச் சமுதாய நிலைகளில் உயர்த்திக்கொள்ளக் கருதினர். கள்ளர், மறவர்களிடையே பொருளாதார ரீதியில் உயர்ந்தவர்கள் தாங்கள் ஏனைய மற்ற கள்ளர், மறவர்களைக் காட்டிலும் உயர்ந்-தவர்கள் என்ற நினைப்பில் தங்களை வேறுபடுத்தலாயினர். இவர்களை, தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவர்கள் 'அகம் - Proud',

---

15. ராமனுதபுரம் மாவட்டம் மறவர்களிடமிருந்து சேகரிக்கப்பட்-டது இக்கதை.

16. கலித்தொகை, 3 : 1—6.

17. "Maravans are of strong limbs and hardly frames, and fierce looking as tiger, wearing long and curled look of hair. A cultivating marauding cattle lifting caste of the extreme south India having obvious cultural affinities to the kallar", Thurston, Op. cit, p. 22.

உடையார் - 'Possesor' என்ற பொருளில் அகமுடையார் என்றே அல்லது அகம் - 'இல்லம்.' உடையார் - 'ownership' என்ற பொருளில் அகமுடையார் என்றே அழைத்திருக்க வேண்டும். இத்தகைய ஒரு குழுவே நாளடைவில் அகமுடையார் என்ற குலமாக மாறி முக்குலத்தவருள் ஒருவராக அமைந்திருக்க வேண்டும்.

4.10 இது தமிழ்ப் பழமொழி ஒன்றின் மூலமாகவும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

> 'கள்ளர் மறவர் கனத்ததோர் அகமுடையார்
> மெள்ள மெள்ள வெள்ளாளரானுர்'[18]

இப் பழமொழி சமூக சாதி அமைப்பில் மேல் நோக்கிச் செல்லல் என்ற நிலை இருப்பதைத் தெளிவாக உணர்த்தி நிற்கின்றது. இதன் பொருள், கள்ளர் மறவராகிப் பின் பொருளாதார ரீதியில் உயர்ந்து அகமுடையாராகிப் பின் சிறிது சிறிதாகத் தன் தகுதியைச் சமுதாயத்தில் உயர்த்திக்கொண்டு வெள்ளாளராகின்றனர் என்பதாகும். இதற்கு ஆதாரமாக இன்றைய சமூதாயத்தில் உள்ள மேல் நோக்கிச் செல்லல் என்ற போக்கையும், மக்கள் தொகைக் கணக்கெடுப்பினையும் கூறலாம். 1901-ஆம் வருடத்திய மக்கள் தொகைக் கணக்கெடுப்பின்படி தமிழகத்தில் கள்ளர் இனத்தவரில் 4,95,000 பேரும், மறவர் இனத்தவரில் 3,39,000 பேரும், அகமுடையாரில் 3,19,000 பேருமே இருந்திருக்கின்றனர். 1901-ல் அகமுடையார் இனத்தவரைக் காட்டிலும் கள்ளர் இனத்தவர்கள் 1,76,000 அதிகம் இருந்திருக்கின்றனர். ஆனுல் 1961-மக்கள் தொகைக் கணக்கெடுப்பின்படி அகமுடையார் கள்ளர் இனத்தவரைக் காட்டிலும் 1,40,000 பேர் அதிகமாக உள்ளனர்.

1901	கள்ளர்	1961	அகமுடையார்
மக்கள் தொகை	மறவர்	மக்கள்	
		தொகை	மறவர்
	அகமுடையார்		கள்ளர்

இந்நிலை கள்ளர் பலர், மறவராக மாறி பின் அகமுடையாராக மாறி வந்திருப்பதைக் காட்டுகின்றது.

4.11 தமிழகத்தில் முக்குலத்தவரின் தோற்றத்தைப் பின்வருமாறு விளக்கலாம்.

---

18. இப் பழமொழி சச்கிலியங்குளம், கம்பம், முத்துப்பேட்டை, சிவகெங்கை ஆகிய நான்கு ஊர்களிலும் வழக்கில் உள்ளது.

4.12 முக்குலத்தவர்கள், வெள்ளாளர் இனம் முழுமையும் தங்களுடைய இனத்திலிருந்து வளர்ச்சிபெற்றதே என்று கருதுகின்றனர்[19]. இது தவருன கருத்தாகும். வெள்ளாளர் என்ற பெயர் 'cultivator' என்ற பொருளில் வந்ததாகும். இவர்களைப்பற்றிய குறிப்பு தொல்காப்பியத்திலும் காணப்படுகின்றது[20]. பைனிஸ் (Biones) வெள்ளார்பற்றிக் குறிப்பிடும்போது "the backbone caste of Tamil Nadu, the second largest one in number"[21] என்று குறிப்பிடுகின்ருர். எனவே தாழ்ந்த சாதியினர் தங்களை உயர்த்திக்கொள்ள விரும்பிய பொழுது, தங்கள் பெயரோடு 'பிள்ளை' என்ற பட்டத்தையும் இணைத்துக்கொண்டனர்''[22] என்ற பேராசிரியர் முத்துச்சண்முகன் கருத்திற்கேற்ப முக்குலத்தவர்களும் தங்களை உயர்த்திக்கொள்ள வெள்ளாளர் ஆகியிருக்கலாம். ஆனல் முக்குலத்தவரே வெள்ளாளர் இனத்தின் தோற்றத்திற்குக் காரணமானவர்கள் என்று கூற முடியாது.

5.0 தமிழகத்தில் கள்ளர் :

இன்று தமிழகத்தில் கள்ளர் மதுரை மாவட்டத்தில் அதிகமாகவும், தஞ்சை, ராமனுதபுரம் மாவட்டங்களில் சிறிதளவும் காணப்படுகின்றனர். கள்ளர் இனத்தவருள் அவரவரின் வேறுபட்ட இடங்களுக்குத் தகுந்தவாறு ஐந்து உட்பிரிவுகள் காணப்படுகின்றன. 1. தெற்கு நாட்டுக் கள்ளர், 2. கீழ் நாட்டுக் கள்ளர், 3. மேலூர் கள்ளர், 4. ஈச நாட்டுக் கள்ளர், 5. பிரமலைக் கள்ளர்.

5.1 இவர்கள் அனைவரிடமும் சமுதாயக் கட்டுப்பாடு மிகவும் சிறப்பாக உள்ளது. இப்பிரிவினரிடையே சில நேரங்களில் எந்த நாட்டுக்காரர் உயர்ந்தவர் என்பதுபற்றிய போட்டிகளும், பொருமையும் ஏற்படுவதுண்டு. ஒருவருக்கொருவர் தாங்கள்தான் உயர்ந்தவர் என்ற எண்ணத்தில் சமுதாயத்தில் தங்கள் நிலையை உயர்த்திக்கொள்ளுவதற்கு முயல்கின்றனர். இதன் பயனுகக் கள்ளர் மறவராகவோ, அகமுடையாராகவோ நாளடைவில் தங்களை மாற்றிக்கொள்ளுகின்றனர்.

---

19. முத்துக் கழுவத்தேவர் - சக்கிலியங்குளம்.
20. தொல்., III, 105-8.
21. Dr. Baines, 'Caste and tribes', 1972, pp. 74-75.
22. டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், 'இக்காலத் தமிழ்', 1973, ப. 56.

5.2 இவ்ஐந்து பிரிவுகளுள் பெருப்பாலும் தெற்கு நாட்டுக் கள்ளர்கள் (தஞ்சாவூர்) தங்களுடைய பெயருக்குப்பின் பல்வேறு விகுதிகளைச் சேர்த்துக்கொள்ளுகின்றனர்.[23] சில விகுதிகள்: 1. சுண்டயர், 2. மலவர் அல்லது மலவசாயர், 3. உதமுண்டார், 4. கடவராயன், 5. மட்டாயர், 6. குலந்தரர், 7. நாட்டார், 8. கட்டாரர், 9. பிச்சாடியர், 10. சுலேகர், 11. காலிங்கராயர் முதலானவைகளாகும். இதனுடைய பயன் என்ன என்பதை அவர்களால் விளக்கமுடியவில்லை. இது பெரும்பாலும் குடும்பப் பட்டப்பெயர்களாக இருக்கலாம். இதுபோன்ற பழக்கம் ஏனைய பிற பகுதிகளில் இருப்பவர்களிடம் பெரும்பாலும் காணமுடியவில்லை.

6.0 பிரமலைக் கள்ளர் சமூக வரலாறு :

பிரமலைக் கள்ளர்கள் மதுரை மாவட்டத்தில் குறிப்பாக உசிலம்பட்டி, திருமங்கலம் தாலுகாக்களில் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றனர்.

6.1. பிரமலைக் கள்ளர்பற்றிய வரலாற்றினை சக்கிலியங் குளத்தைச் சார்ந்த நூறு வயதுள்ள வீரணத் தேவரிடமிருந்து அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. இவரது கூற்றின்படி ஆரம்ப காலத்தில் பிரமலைக் கள்ளர் என எட்டுக் குடும்பங்கள்தான் இருந்தன அவை பின்வருமாறு. 1. வாலாந்தூர் சின்னி வீரத்தேவர் வகையரு, 2. திடியன் ஒன்பது பங்கு தூங்குத் தேவர் வகையரு, 3. புத்தூர் ஆறுகரை வெள்ளைப் பின்னத் தேவர் வகையரு, 4. கருமாத்தூர் ஒச்சாத்தேவர் வகையரு, 5. பாப்பாபட்டி பத்துத் தேவர் வகையரு, 6. கொக்குளம் வைரியத் தேவர் வகையரு, 7. வேப்பனூத்து பின்னத் தேவர் வகயைரு, 8. தும்மக்குண்டு சின்னுங்கி ஒடையத் தேவர் வகையரு.

6.1.1. இவ் எட்டுக் குடும்பத்தினரின் வாரிசுகள்தான் இன்று பிரமலைக் கள்ளராக அவர்கள் வகுத்தபடி எட்டு நாடுகளிலும், இருபத்திநான்கு உகக் கிராமங்களிலும் தற்போது இருப்பதாகக் குறிப்பிட்டார். எட்டு நாடுகளாவன: 1. வாலாந்தூர் நாடு, 2. திடியன் நாடு, 3. புத்தூர் நாடு, 4. கருமாத்தூர் நாடு, 5. பாப்பாபட்டி நாடு, 6. கொக்குளம் நாடு, 7. வேப்பனூத்து நாடு, 8. தும்மக் குண்டு நாடு. இவ் எட்டு நாடுகளுக்குள் இருபத்திநான்கு உகக் கிராமங்கள் அடங்கும்.

23. தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தில் சேகரிக்கப்பட்டது

அந்தந்த குறிப்பிட்ட கள்ளர் குடும்பத்தினருக்கே சொந்தமானது என்ற பொருளில் 'நாடு' என்று தனித்து வழங்குகின்றனர். உகக் கிராமம் என்பதை துணைக் கிராமம் என்ற பொருளில் பயன்படுத்துகின்றனர்.

6.2 இந்த எட்டு நாட்டவருக்கும் வெவ்வேறான குலதெய்வ வழிபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இதுவே இவர்களது பிரிவிற்கு அடிப்படைக் காரணமாகும். இவ்வழிபாடுகளாவன:

1. அங்காள ஈஸ்வரியை வழிபடுவோர்—வாலாந்தூர் நாட்டவர்
2. சோணைக்கருப்ப சாமியை வழிபடுவோர்—திடியன் நாட்டவர்
3. மூணுசாமியை வழிபடுவோர்—கருமாத்தூர் நாட்டவர்
4. வீராக்கோயில் சாமியை வழிபடுவோர்—புத்தூர் நாட்டவர்
5. பொதிபான ஒச்சாயி சாமியை வழிபடுவோர்—பாப்பாபட்டி நாட்டவர்
6. மத்திஸ்கருப்புசாமியை வழிபடுவோர்—கொக்குளம் நாட்டவர்
7. வெண்டிகருப்புச் சாமியை வழிபடுவோர் — வேப்பனூத்து நாட்டவர்
8. வைரவன் சாமியை வழிபடுவோர்—தும்மக்குண்டு நாட்டவர்

வருடத்திற்கு ஒரு முறை இக் குலதெய்வ வழிபாடு பெரும் விழாவாக அந்தந்த நாட்டவரால் கொண்டாடப்படுகின்றது.

6.3 இந்த எட்டு நாடு, இருபத்திநான்கு உகக் கிராமம் என்ற பாகுபாட்டினைப் பிரமலைக் கள்ளர் சமூகத்திற்கு ஏற்படுத்திக் கொடுத்தவர் உரப்பனூர் பெரிய தேவர் என்ற சுந்தத் தேவர் என்பவராவார். இப்பிரிவுகள் ஏற்படும் முன் இவரே பிரமலைக் கள்ளர் சமூகத்திற்கு தலைவர் போன்று கருதப்பட்டு வந்தார். பின் எட்டு நாடு என்ற பிரிவு ஏற்பட்டதும் ஒவ்வொரு நாட்டிற்கும் மேலே குறிப்பிட்ட எட்டு குடும்பத்தவரின் வாரிசுகளுள் ஒருவர் தலைவராக நியமிக்கப்படுவார். இவரை மட்டுமே மக்கள் பெயர் சொல்லாமல் 'தேவர்' என்று பெருமையுடன் அழைக்கின்றனர். ஒவ்வொரு தேவருக்குக் கீழும் 20,000-க்கும் மேற்பட்ட தலைக்கட்டுக்கள் இருக்கின்றன. ஒரு குடும்பத்தில் உள்ள திருமணமான ஆண்கள் ஒவ்வொருவரும் ஒரு தலைக்-

கட்டு என்று கருதப்படுகின்றனர். ஒவ்வொரு தலைக்கட்டிற்கும் ஒரு ரூபாய் அல்லது இரண்டு ரூபாயைத் 'தேவர்' வசூல் செய்கின்றார் இதனை அந்தந்த நாட்டுக் குலதெய்வ வழிபாட்டிற்கும் பொதுக் காரியங்களுக்கான செலவுகளுக்கும் பயன்படுத்திக் கொள்ளுகின்றனர். இவ் எட்டு நாட்டவருள் யார் தலைமை நாட்டவர் என்ற பிரச்சனை பல்வேறு கலகங்களுக்குப் பின்னும் ஓயவில்லை. ஒவ்வொரு நாட்டவரும் தங்களுடைய நாடே தலைமை நாடு என்று கூறிக்கொள்ளுகின்றனர்.

7.0 பிரமலைக் கள்ளர் சமூகப் பழக்க வழக்கங்கள் :

பிரமலைக் கள்ளர் தங்களுக்கென்று தனிப்பட்ட சமூகப் பழக்கங்களையும், சடங்குகளையும் உடையவர்களாக உள்ளனர்

7.1 பிறப்புத் தொடர்பான சடங்குகள் (Birth customs) :

முதல் குழந்தைப்பேறு பெண்ணின் தாய் வீட்டிலேயே நிகழ்கின்றது. குழந்தை பிறந்த ஒரு மாதத்தில் பெயர் வைத்துவிடுகின்றனர். அதன்பின் குழந்தைக்கு மொட்டையடித்து காதணி இடுகின்றனர். இதனைச் சிறு விழாவாக அவரவர்களின் குலதெய்வக் கோயிலில் நடத்துகின்றனர். நெருங்கிய உறவினர்கள் இவ்விழாவிற்கு அழைக்கப்படுகின்றனர்.

7.2 சடங்கு முறைகள் (Puberty Rites)

பெண் வயதிற்கு வந்தவுடன் தனித்து ஓர் ஓலைக் குடிசையில் இருக்கும்படிச் செய்கின்றனர். இக்குடிசை பெரும்பாலும் பெண்ணின் தாய் மாமனால் கட்டப்பட்டதாக இருக்கும். பின் வயதிற்கு வந்த 16-வது நாள் அல்லது 30-வது நாள் பூப்பு நீராட்டுதல் அல்லது தீட்டுச் சீதறுதல் என்பதைச் சிறு விழாவாக நடத்துகின்றனர். இதன்பின் பெண் இருந்த குடிசை எரிக்கப்படுகின்றது. பின் அப்பெண்ணை புதிய ஆடைகள் உடுக்கும்படிச் செய்கின்றனர்.

7.3 திருமணம் தொடர்பான சடங்குகள் (Marriage Customs):

பிரமலைக் கள்ளர்கள் இளமையிலேயே திருமணம் நடைபெறுவதை அவசியமென்று கருதுகின்றனர். அப்பொழுதுதான் பாலுணர்ச்சிச் சிந்தனையில் கவனம் சிதறாமல், உழைப்பில் கவனம் செலுத்த முடியும் என்று நினைக்கின்றனர். திருமணம் நடைபெறுவதற்கு மாப்பிள்ளை, பெண் ஆகிய இரு வீட்டாரின் மனம் ஒப்புதல் அவசியமாகும். இவ் ஒப்புதல் தாய்மாமன் முன்னிலையில் வெற்றிலை பாக்கு மாற்றுவதின் மூலமாக நிச்ச-

யம் செய்யப்படுகிறது. திருமணம் பெண்ணிற்குப் பெரும்பாலும் 13-17 வயதிற்குள்ளும், ஆணிற்கு 16-19 வயதிற்குள்ளும் நடைபெறுகிறது. திருமணம் எளிய முறையிலேயே நடைபெறுகிறது. திருமணத்தின்போது பெண்ணின் பெற்றோர்கள் மாப்பிள்ளையிடம் மணமகளை 'தெத்து'க் கொடுத்துவிட வேண்டும். இதற்குப் பதிலாக மாப்பிள்ளை பெண்ணிற்கு 'பரிசப்பணம்' தரவேண்டும் என்பது போன்ற பழக்கம் இருந்து வருகின்றது. மணமக்கள் மாலை மாற்றியபின் பெரியவர்களிடம் திருநீறு வாங்குவது, சரடு கட்டித் தண்ணீர் இறைப்பது என்பன போன்றவற்றைச் சடங்குகளாகச் செய்து வருகின்றனர்.

7.4 விவாகரத்தும் மறுமணமும் (Divorce and Widow Marriage) :

விவாகரத்தும் மறுமணமும் இச் சமூகத்தில் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. விவாகரத்து வேண்டுவோர் பஞ்சாயத்தாரின் அனுமதியைப் பெறவேண்டும். பஞ்சாயத்தாரின் அனுமதியுடன் அவர்கள் முன்னிலையில் மணமக்கள் இருவரும் வைக்கோலை முறித்துக் கொள்ளுவார்களானல் மணமக்களின் உறவு முறிந்துவிட்டது என்பதை ஊரார் ஏற்றுக்கொள்ளுகின்றனர். விவாகரத்து பெறுவோருக்குக் குழந்தைகள் இருக்குமானல் பஞ்சாயத்தார் தீர்ப்பின்படியே தாயோ தந்தையோ குழந்தையை வளர்க்கும் பொறுப்பினை ஏற்றுக் கொள்ளுகின்றனர். விவாகரத்து ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டால் பெண், ஆணிற்குப் பரிசப் பணத்தையும், ஆண் பெண்ணிற்கு அவளது தாய் வீட்டிலிருந்து கொண்டுவந்த அனைத்தையும் திருப்பிக் கொடுத்துவிடவேண்டும். விவாகரத்து பெற்ற ஆண் மறுமணம் செய்துகொள்ளுவது போல், பெண்களும் மறுமணம் செய்து கொள்ளுகின்றனர். மறுமணம் போன்றே விதவைகள் திருமணமும் இவர்களது சமூகத்தில் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றது.

7.5 இறப்புத் தொடர்பான சடங்குகள் (Death Customs) :

திருமணம் ஆகாதவர்கள், சிறுவர்கள் இறந்தால் புதைக்கப்படுகின்றனர். திருமணம் ஆனவர்கள், விதவைகள், மனைவியை இழந்தவர்கள் இறந்தால் புதைக்கவோ எறிக்கவோ செய்கின்றனர். பெரும்பாலானவர்கள் புதைப்பதையே பொருளாதார ரீதியில் எளிமையானது என்று கருதுகின்றனர். இறந்த 16-வது நாள் கருமாதிச் சடங்குகள் செய்யப்படுகின்றன.

7.6 பஞ்சாயத்து முறைகள் ((Panchayat Regulations) :

பிரமலைக் கள்ளர் சமூகத்தினரிடையே சமூக ஒழுக்கத்திற்காகக் கட்டுப்பாடுகள் அதிகமாக உள்ளன. சமூகக் கட்டுப்

பாடுகளை விதிப்பதும், பஞ்சாயத்து தீர்த்து வைப்பதும் அந்தந்த நாட்டுத் 'தேவரே' (தலைவர்). பெரும்பாலான பஞ்சாயத்து விவாகரத்து கோருவதாகவும், நில சம்பந்தமானதாகவுமே காணப்படுகின்றன. பஞ்சாயத்து நடக்கும்போது 'கல்லு முறி' வைக்கப்படுமானல் வழக்குக்குக் கெடு வைத்து இன்னும் தொடரும் என்பதாகும். 'பணமுறி' வைக்கப்படுமானல் அன்றுடன் வாய்தாவை முடித்து பஞ்சாயத்தார் தீர்பளித்துவிடுவர். பணமுறியாக வழக்குத் தொடரும் ஒவ்வொருவரும் ஒரு ரூபாய் இருபத்தைந்து பைசாக்கள் கொடுக்கவேண்டும். பஞ்சாயத்தார் தங்களுடைய தீர்ப்பினை நியாயப்படுத்துவதற்குப் பழங்கதைகளையும் புராணக் கதைகளையும் சான்று காட்டுகின்றனர். இவர்களின் தீர்ப்பினை ஏற்றுக்கொள்ளாதவர்களைத் 'தலைக்கட்டி'-லிருந்து தள்ளி வைத்துவிடுகின்றனர். அவர்களுடன் ஊரில் உள்ள மற்றவர்கள் எந்தவிதத் தொடர்பும் கொள்ளுவதில்லை.

7.7 தொழில் (Occupation) :

பிரமலைக் கள்ளர்கள் தற்போது விவசாயத்தையே தலைமைத் தொழிலாகக் கொண்டுள்ளார்கள். இருந்த போதிலும் இவர்களின் வாழ்க்கைத் தரம் இன்னும் ஏழ்மை நிலையிலேயே உள்ளது. ஒவ்வொரு ஊரிலும் மிகவும் குறிப்பிடத்தகுந்த சிலரே பொருளாதார வளர்ச்சி பெற்றவர்களாக இருக்கின்றனர். உழைப்பில் ஆண், பெண் என்ற வேறுபாடு காணப்படவில்லை. ஆண்களுக்கு இணையாகப் பெண்களும் அன்றுட விவசாயவேலைகளில் ஈடுபடுகின்றனர். சமநிலை உழைப்பு என்ற நிலை ஆண், பெண்களிடையே காணப்படுவதால் பல விதவைப் பெண்கள் ஆணின் துணையின்றி வாழ்க்கை நடத்தமுடிகின்றது சிறந்த உடல் வலிமை பெற்றுள்ள இச் சமூகத்தினரில் சிறுவர் முதல் முதியவர் வரையில் கடுமையான விவசாய வேலைகளில் ஈடுபடுகின்றனர். கல்விநிலை இன்னும் மோசமாகவே காணப்படுகின்றது.

8.0 சமுதாய வழக்கு (Social Dialect) :

சமூக சாதி அடிப்படையில் இத்தகைய பழக்க வழக்கங்களின் வேறுபாட்டிற்கு ஏற்ப மொழியில் ஏற்படுகின்ற மாற்றம், ஒலியியல் (Phonetic level), ஒலியனியல் (Phonemic level), உருபொலியனியல் (Morpho-phonemic level), தொடரனியல் (Syntactic level), புதிய சொற்கள் (lexical level) முதலான அனைத்து நிலைகளிலும் ஏற்படலாம். இங்குப் பிரமலைக் கள்ளர்

சமூகத்தில் காணப்படும் சில சமூதாய வழக்குச் சொற்கள் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன.

8.1 இவர்கள் விவசாயத்தையே முக்கியத் தொழிலாகக் கொண்டிருப்பதால் விவசாயம் தொடர்பான வேறு வழக்குகளில் காணமுடியாத பல சொற்களைக் காணமுடிகின்றது. நாம் கடிகாரத்தின் உதவியால் ஒரு மணி, இரண்டு மணி என்று அறிவதைப்போல் இவர்கள் தங்களுடைய அன்றுட வாழ்க்கைக்கு ஏற்ப ஒரு நாள் என்னும் நேரக் கருத்தைப் பதினெட்டுப் பாகுபாடுகளாகப் பிரித்து வழங்குகின்றனர்[24].

8.2 இவர்கள் கிராமப் பகுதிகளில் வாழ்வதால் அங்குள்ள காய்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒரு பெயரிட்டு அழைப்பதுடன் ஒரு விதமான பயனையும் கூறுகின்றனர். எழுபத்தியொன்பது வகையான காய்களின் பெயரைக் குறிப்பிடுகின்றனர். அவற்றுள் சில பெயர்களாவன :

kaluttikka:y (used as a medicine for cow)
tamṭa:varaṅga:y
pa:ḍa:vedekka :
kirukumuttika:y
ka:nakka:
neykkoṭṭa:n (used for purifying the water)
kuruvika:y

8.3 இவர்கள் தண்ணீரை பல வகைப்படுத்துகின்றனர்.

Karundaṇṇi	—	spring water
sendaṇṇi	—	florid water
ka:kka:eragu po:lataṇṇi	—	tasty water
i:seeragu po:lataṇṇi	—	very tasty water
kalaṅgutaṇṇi	—	water with mud
upputaṇṇi	—	saltish water.

8.4 உறவுமுறைப் பெயர்களில் இவர்களது பேச்சில் ஏனைய பிற சமூகத்திலிருந்து மாறுபட்ட வழக்குகள் காணப்படுகின்றன.

si:yã:	—	grand father
moka:tta:	—	grand mother

24. P M. Ajmal khan, 'Concept of Tamil in kaḷḷar's Dialect', 7th All India University Tamil Teacher's Conference, 1975, Volume II, pp. 413-17.

amatta : — mother's mother
apatta : — father's mother
ammãẽ — fathers elder sister's husband
yammãẽ — mother's elder brother
naḍuvḷayã: — middle son
pillaya:ṇḍẽ — daughter's husband
pombaḷɛ — wife

8.5 திருமணம் முதலான சடங்குகளின் வேறுபாட்டிற்கு ஏற்ப வேறு வேறு சொற்களைப் பயன்படுத்துதலையும் காண-முடிகின்றது.

samanda:rẽ — cuples parents males
samanda:ri — cuples parents female
poṅgatiṇṇe — marriage stage
kartekavuru — sacred thread
nerna:li — measure containing betal and paddy
ci:kkalikradu — blessing the cuples
Killele po:ḍradu — blessing by syllable for male
Kolave po:ḍradu — blessing by syllable for feamale
tiṇḍru va:ṅgradu — getting the blessing from elders
tettukoḍukradu — giving away the bride

8.6 இவர்கள் நட்சத்திரங்களை ஒன்பது வகையாக வேறு-படுத்திப் பெயரிட்டு அழைக்கின்றனர். இவைகள் இரவில் வரு-கின்ற நேரத்தையொட்டி, தங்கள் விவசாய வேலைகளில் ஈடு-பட்டுக் கொள்ளுகின்றனர்.

neṭṭiveḷḷi (or) reṭṭiveḷḷi — most bright star
ta:rkkambuveḷḷi — whip star
pareyẽ ta:rkambuveḷḷi — It is small, it is named after pariah's whip which is also small

ku:ṭṭumaṇṇu veḷḷi	—	nine stars occurs within a circle
kaṭluka :lu veḷḷi	—	stars which have four rays (occurs in south side)
siluve veḷḷi	—	group of stars like cross
nacce:ttra veḷḷi	—	most bright stars in four rays
va:lu molecce veḷḷi	—	occurs once in several years

9.0 மேலே குறிப்பிட்டுக் காட்டிய சொற்களின் நிலையில் காணப்படும் வேறுபாடுகள் பிரமலைக் கள்ளர்களிடம் காணப்படுவதால் சாதி, சமூக அமைப்புக்களின் அடிப்படையில் மேற்கொள்ளப்படும் மொழியியல் ஆராய்ச்சி சிறந்த பயனளிக்கும், என்பது தெளிவாகும்.

£ என் ஆய்வுப் பணியின் ஒவ்வொரு நிலையிலும் என்னை ஆக்கப்படுத்திய எனது ஆசிரியர் டாக்டர் கோ. விஜய வேணுகோபால் அவர்களுக்கு நன்றி.

7. நடையியற் கோட்பாடுகளும் ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளும்

ஜெ. நீதிவாணன்

அன்றாட வாழ்க்கையில் நாம் பயன்படுத்துகிற சில சொற்களை விவரித்து விளக்குதல் என்பது எளிதான செயலன்று. 'தாய்மொழி', 'வட்டாரவழக்கு', 'இனிமை' போன்ற சொற்கள் அவற்றுள் அடங்கும். இச்சொற்களை நாம் எந்த இன்னலுமின்றிக் கையாண்டாலும், 'தாய்மொழி' என்பது எது? என்ற வினாவிற்கோ, 'மதுரை வட்டார வழக்கை நெல்லை வட்டார வழக்கிலிருந்து எப்படிப் பிரித்தறிவது?' என்ற வினாவிற்கோ, 'தமிழன் செவிக்குத் தமிழ் இனிமையானது என்றால் அது ஏன் ஒரு வங்காளியின் செவிக்கு இனிமையானதாக இல்லை?' என்ற வினாவிற்கோ எளிதில் விடை கூற இயலாது. 'நடை' என்ற சொல்லும் இதைப் போன்றதே. 'இது அருமையான நடை', 'இவர் நடை அழகானது', 'இந்த நடை மோசமானது' என்றெல்லாம் எவரும் கூறமுடியும். ஆனால் 'நடை என்றால் என்ன?' என்ற வினாவிற்கு விடை-

யளிப்பது எளிதன்று. அதனை இனங் கண்டுகொள்வதற்கான 'வரன்முறையாக்கப்பட்ட உத்திகளையும் காணமுடிவதில்லை.

விவரித்து விளக்க முடியவில்லை என்பதனாலேயே ஒன்று இல்லாததாகிவிடாது. ஒவ்வொரு படைப்பாளிக்கும் உரிய ஒரு நடை உண்டு அரைப்பக்க அளவிற்குள்ளாக விடை எழுத நேரிடுகின்ற வினாவிற்குத் தேர்வில் ஆயிரமாயிரம் மாணவர்கள் எழுதினாலும் எந்த இருவரது விடைகளும் அப்படியே ஒன்றாக அமைவதில்லை அவர்கள் ஏற்கனவே இன்னொருவர் எழுதியதனை மனப்பாடமாகப் படித்திருந்தாலன்றி. எப்படி இருவர் ஒரே மாதிரியாகப் பேச முடியாதோ அதே முறையில் இருவர் ஒரே மாதிரியாக எழுதவும் முடியாது. மொழி இதற்கு இடம் தருகிறது. வேறுபட்ட முறைகளில் பேசவும், எழுதவும் மொழியின் நெகிழ்ச்சி காரணமாகிறது. பேச்சு மொழியில் காணப்படுகின்ற மாறுதல்களை வட்டார வழக்குகளாகப் பிரித்தறிவோமானால், எழுத்து மொழியில் காணப்படுகின்ற மாறுதல்கள் நடையியற் கூறுகளாக எண்ணப்படுதல் வேண்டும். எழுத்துமொழி என்பது இங்கு வாய்மொழி இலக்கியத்தையும் உள்ளடக்கியதாகக் கருதப்படல் வேண்டும்.

மொழியியலும் இலக்கியத் திறனாய்வும் சந்திக்கின்ற இடத்தில் மலருவதே நடையியலாகக் கருதப்படுவதனால்[1], இயல்பாகவே இவ்விரு துறைகளிலும் பின்பற்றப்படும் உத்திகள் நடையியலிலும் பெரிதும் எடுத்தாளப்படுகின்றன. ஆயினும் இவ்விரு துறைகளின் பங்குகளும் எந்த அளவிற்கு இருத்தல் வேண்டும் என்பது விவாதத்திற்குரியது. மொழியியலார் ஒரு படைப்பினை எடைபோடும்போது அகச்சான்றுகளையே ஆதாரமாகக்கொண்டு, அப்படைப்பின் உருவமாகவே அமைகின்ற படைப்பாக்கத்திற்குப் பயன்பட்ட ஒலிகள், இலக்கண நெகிழ்ச்சிகள், தொடரமைப்புகள் முதலானவற்றையே பெரிதும் போற்றுகின்றனர். இந்நிலையில் வடிவமே இங்கு அடிப்படையாகிறது. இலக்கியத் திறனாய்வாளர், கருத்து அல்லது உள்ளடக்கத்தையே அடிப்படையாகக் கொள்வர். இதற்குப் புறச்சான்றுகள் பெரிதும் பயன்படுகின்றன. இதன் விளைவாக மற்றவரது அணுகுமுறை தவறானதென்ற கருத்து இருவராலும் உறுதியாக நம்பப்படுகிறது. எழுத்துக்களை எண்ணுவதுதான் மொழியியலார் தொழிலென்று இலக்கியத்

திறனாய்வாளரும், அறிவியல் அடிப்படையின்றி முழுக்க முழுக்க நயம் பாராட்டுவதுதான் இலக்கியத் திறனாய்வாளர்-தம் தொழிலென்று மொழியியலாரும் ஒருவர்மேல் ஒருவர் குற்-றம் சாட்டிக்கொள்கின்றனர்.

இக்குற்றச்சாட்டுக்களைக் கூர்ந்து நோக்கும்போது ஒரு உண்மை புலப்படாமலில்லை. மொழியிலார் உருவத்தைப்-பற்றியே கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருக்க, திறனாய்வாளர் கருத்தைப்பற்றி மட்டுமே கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருப்பதை உணரலாம். ஒரு படைப்பிலக்கியச் சுவைப்பிற்கு இரண்டுமே அவசியம் தேவை இவ்விரண்டினையும் ஒருசேர ஆய்வ-தென்பது நடையியலில் மட்டுமே இயலுகின்ற செயல். எந்தக் கருத்திற்கு எந்த வடிவம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்ப-தனைக் காண்பது மட்டுமின்றி, ஒரே கருத்திற்கு இருவர் வேறுபட்ட வடிவங்களைப் பயன்படுத்துகின்ற முறைகளை இனங்காண்பதும் நடையியலார் பணியாகும். 'ஒரு கருத்திற்கு ஒருவடிவம்' தான் இருக்க முடியுமானால், இலக்கியங்கள் வளர்ச்சியடைய முடியாது. 'பகல் வருவானை இரவு வரு-கெனக்' கூறும் தோழியைக் கபிலரும் பாடுகிறார், பரணரும் பாடுகிறார். இருவரும் ஒரே பின்புலத்தையே காட்டுகின்ற-னர். ஆயினும் பாடலின் உருவம் மாறுபட்டு நிற்கின்றது. 'ஏதோ ஒன்று' இருவரையும் பிரிக்கின்றது. அந்த 'ஏதோ ஒன்று' தான் இரு புலவர்களுடைய தனித்தனி நடைக் கூறு-கள். புதுமைப்பித்தனையும் ஜெயகாந்தனையும் பிரித்துக்-காட்டுவதும் இந்த 'ஏதோ ஒன்று'தான், கண்ணதாசனையும் பாவேந்தரையும் பிரித்துக் காட்டுவதும் இந்த 'ஏதோ ஒன்று' தான்.

நடையியற் கூறுகளைத் தெளிவாக அறிந்து கொள்-ளப் பயன்படும் நான்கு படிகளாக, நிலை, பின்னணி, கருத்து, வடிவம் ஆகியவை கருதப்படுகின்றன. இந்நான்கின் மூலம் நடையியற் கூறுகளை இனங்காணுவதே இலக்கியச் சுவைப்-பின் உச்சநிலை எனலாம். ஒரு படைப்பாளியின் மனநிலை அல்லது அறிவு நிலையும் காலப்பின்னணி அல்லது இடப்பின்-னணியும் உறுதியாக அவர் எடுத்துக்கூற விரும்பும் கருத்-தினையும் கையாளவிருக்கிற உருவத்தையும் பாதிக்கின்றன. சங்ககாலப் புலவர் ஒருவர் பக்திக் காலத்திலே வாழ்ந்திருப்பா-ரென்றால் நிச்சயமாக விருத்தப்பாவிலே ஒரு சமய தத்துவத்-

தைப் பாடியிருப்பார். எதுகை, மோனைகள் அடிசீர் தவறாமல் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும்.

ஒரு படைப்பிலக்கியத்தினுள் காணப்படுகின்ற நடையியற் கூறுகள் அவ்விலக்கியத்திற்குரியவைகளாகவே முதலில் கரு-தப்படவேண்டும். ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பாளியின் படைப்-புக்குள்ளே காணப்படும் உத்திகளெல்லாம் அவருடையதாகவே இருக்குமென்ற நியதி இல்லை. படைப்பிலக்கியத்திற்கெ-னவே சில உத்திகள் பெரும்பாலான மொழிகளுக்கிடையே காணப்படுகின்ற பொதுமைக் கூறுகளாக (Stylistics Univer-sals) அமையமுடியும். பாத்திர வருணனைகளுக்குப் பெயர்த்-தொடர்களைப் பயன்படுத்தும் முறை கபிலரிலுமுண்டு[2], கண்ணதாசனிலும் உண்டு[3], ஜெயங்கொண்டாரிலுமுண்டு[4]. இது தமிழ் மொழியில் காணப்படும் நடையியல் உத்தி. 'எதுகை' என்றும், 'மோனை' என்றும், 'ஓசைநயம்' என்றும் ஒலி-களைத் திரும்பத் திரும்பப் பயன்படுத்தும் 'பயின்று வருதல்' எனும் உத்தி பலவேறு மொழிகளிலும் காணப்படும் பொதுமை உத்தி.

இவ்வடிப்படையில் காணும்போது, விஜயவேணுகோபால-னின்[5] 'ராஜம் அய்யரின் நடை', இந்திராவின்[6] 'தி. ஜானகி-ராமனின் நடை', நடராஜன்[7] சேதுபாண்டியன்[8], பொற்கோ[9] ஆகியோரது 'மு.வ.வின் நடை' பற்றிய கட்டுரைகள், மோக-னின்[10] 'கு.ப.ரா.வின் நடை' இவ்வாசிரியரின்[11] 'கண்ணதா-சனின் நடை' போன்றவை அந்தந்த இலக்கியங்களில் காணப்-படும் நடையியல் உத்திகளின் தொகுப்பாகவே கருதப்பட வேண்டும். ஒன்றோடொன்று ஒப்பிடப்பட்ட பின்னரே, ஒரு-வரிலிருந்து மற்றவர் எப்படி வேறுபடுகிறார் என்பதனை இனங்கண்டபின்னரே, ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பாளியின் நடை அறுதியிடப்பெற முடியும். இனங்காணப்பட்ட உத்திகளின் தொகுப்பே அம்மொழி கையாளும் நடையியல் உத்திகளாகும். தமிழ் மொழியில் எழுந்துள்ள படைப்பிலக்கியத்தைப் பற்றிய கட்டுரைகள் யாவும் 'தமிழ் நடையியற்கோட்பாடுகளை' (Stylistic Theories of Tamil) வகுப்பதற்குப் பயன்படுபவை-களாக எண்ணப்படவேண்டும்.

இம்முறையிலேயே "50–60களில் லட்சக் கணக்கில் வெளியாகும் வெகுஜனப் பத்திரிகைகளில் இலக்கியத்தரமான கதைகள் இல்லை என்கிற வசை என்னால் கழிந்தது"[1]

என்றும், ''தமிழ்ச் சிறுகதை உலகில் இந்த அரை நூற்றாண்டுக் காலத்தில் உலகின் தரத்துக்கு உகந்த கதைகளை எழுதித் தமிழையும் தங்களையும் உயர்த்திக்கொண்ட ஒரு சில எழுத்தாளர்கள் உண்டு, அவர்களில் நானும் ஒருவன்''[13] என்றும் மார்தட்டிக் கொள்கின்ற ஜெயகாந்தனின் சிறுகதைகளில் காணப்படும் நடை ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது.

தற்காலப் படைப்பிலக்கியங்களின் நடை ஆய்வு ஒரு புதிய கோணத்தையும் சந்திக்க வேண்டியிருக்கிறது. கவிதை வடிவிலான பழம் இலக்கியங்கள் பேச்சுமொழியைக் கையாளவில்லை. கையாண்டிருப்பினும் அவை மிகவும் அருகி வருவனவே. எனவே ஒரு படைப்பிலக்கியத்துள் தொடக்க முதல் இறுதிவரை ஒரே மாதிரியான நடையையே காணலாம். அதுவே ஆசிரியரது நடையாகக் கருதப்படமுடியும். ஆனால், தற்கால உரைநடை இலக்கியங்களில் ஆசிரியரது கூற்றைத் தவிர பாத்திரங்களின் உரையாடல்களும் மிகுதியும் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வுரையாடல்கள் பாத்திரங்களுக்கேற்ப இன வட்டார வழக்காகவோ, நில வட்டார வழக்காகவோ அமைவதால் ஆசிரியரது தனிநடையாகக் கருதப்பட முடிவதில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டார வழக்கினைப் படைப்பாளி தனது மொழிநடையினூடே பயன்படுத்திக் கொள்கிறார் என்ற கோணத்திலிருந்தே இவற்றை அணுக வேண்டும். இவ்வுரையாடல்கள் எந்த அளவிற்கு ஒருசீர்மை பெற்றுள்ளன என்பதையும், பாத்திரங்களின் தன்மையை எந்த அளவிற்குப் பிரதிபலிக்கின்றன என்பதையும் காணுதல் வேண்டும்.

கவிதையுலகில் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படும் 'பயின்று வருதல்' எனும் உத்தியும் உரைநடையுலகில் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. ஆனால் 'இலக்கணநிலை மாற்றம்' எனும் உத்தி கவிதையைப் போன்றே உரைநடையிலும் 'உருவகம்' என்ற பெயரில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

தற்காலப் படைப்பிலக்கியங்களை அணுகும் திறனாய்வாளன் ஒருவன் மிகுந்த எச்சரிக்கையோடு அணுக வேண்டும். பாரி மன்னனை முடியுடை மூவேந்தரும் போருக்கிழுத்திருக்க வேண்டுமா என்பதனைப் பற்றிய விவாதம் அறிவு நிலையிலேயே முற்றுப்பெற முடியும். ஆனால் ஜெயகாந்தன், பொதுவுடைமைக் கட்சியில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தது சரியா என்பது பற்றிய விவாதம், நாமும் சமகாலத்தினர் என்பதனால்

உணர்ச்சி நிலையை அடைந்துவிடும். அந்த நிலைக்குச் சென்று விட்டோமானால் கருத்தைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்கு ஜெயகாந்தனுக்கிருந்த பின்னணி எனும் படியிலிருந்து வழுக்கி விழுந்தவர்களாவோம். உருவத்தையும் கருத்தையும் இணைக்கும் உத்திகளை அறிந்துகொள்ள முடியாது. ஜெயகாந்தன் என்கிற படைப்பாளி எத்தகைய மனநிலையில், எந்தப் பின்னணியில் எம்மாதிரியான கருத்துக்களைத் தேடி எடுத்து எப்படிப்பட்ட உருவங்களைக் கொடுத்தார் என்று காண்பதே நடையியலார் என்ற அளவில் நமது பணியாகும். அவரது கருத்து சரியா தவறா, இந்தச் சொல்லுக்குப் பதிலாக அதைப் பயன்படுத்தியிருக்கலாமே. அவர் சார்ந்திருந்த கட்சி சிறந்ததில்லையே என்பது போன்ற கருத்துக்களுக்கு இங்கு இடமேயில்லை.

ஜெயகாந்தனது நிலை, பின்னணி ஆகியவற்றை நன்கு புரிந்துகொள்ளத் துணை செய்பவை 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்கள்' என்ற அவரது நூலும் அவருடைய பல்வேறு நூல்களில் அவரெழுதியுள்ள முன்னுரைகளுமேயாகும். அவரது கருத்துக்கள் நாவல்களாவும், சிறுகதைகளாகவும், கட்டுரைகளாகவும் உருவம் பெற்றன. சிறுகதைகளில் கருத்தும் உருவமும் எப்படிப் பின்னி வருகின்றன என்னும் உத்திகளைக் காண்பதே இங்கு நோக்கமாகும்.

ஜெயகாந்தனின் சிறுகதைகள் இதுவரை பதின்மூன்று தொகுதிகளாக வெளிவந்துள்ளன.[14] 1954-இல் முதல் தொகுதியான 'உதயம்' ஏழு கதைகளை உள்ளடக்கி வெளிவந்தது. 1975-இல் 'சக்கரம் நிற்பதில்லை' ஐந்து கதைகளை உள்ளடக்கி வெளிவந்தது. இவை அனைத்திலும் காணப்படும் சிறுகதைகளின் மொத்த எண்ணிக்கை நூற்றிருபத்தெட்டு. இவை இருபதாண்டு கால இடைவெளியில் எழுதப்பட்டவை. பத்துத் தொகுதிகள் அவர் கம்யூனிஸ்டு கட்சியில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தபோது வெளிவந்தவை. கடைசி மூன்றும் அவர் காங்கிரஸ் கட்சியில் உறுப்பினரான பின்னர் வந்தவை.

இருவேறுபட்ட கட்சிகளில் அவர் ஈடுபாடு கொண்டிருந்த போதும். அவரது அடிப்படைக் கொள்கைப் பிடிப்புக்கள் மாறுதலுக்குள்ளாகவில்லை. கம்யூனிஸ்டுக் கட்சியின் வழிமுறைகளில் அவருக்கேற்பட்ட கருத்து வேறுபாடுகளே பின்னர் அந்தக் கட்சியிலிருந்து அவர் விலகி நிற்க வேண்டிய தேவையை உண்டாக்கியது. 'கம்யூனிசம்', 'காந்தீயம்', 'சோசலிசம்',

'தீவிர திராவிட இயக்க எதிர்ப்பு' ஆகியவையே ஜெயகாந்தனின் வாழ்க்கையில் காணப்படும் கோட்பாடுகள். எனினும் ஜெயகாந்தன் இவையெல்லாம் தனது படைப்பிலக்கியத்தைப் பாதிக்காமல் பார்த்துக்கொள்வதில் வெற்றிபெறுகிறார் என்றே தோன்றுகிறது. ''இலக்கியப்பணி என்று நான் கருதுகின்ற கதைகளிலும், நாவல்களிலும் எனது அரசியல் நோக்கங்களுக்கு நான் கிஞ்சிற்றும் இடம் தருவது இல்லை என்று முடிவு செய்தேன்''[15] என்று அவர் குறிப்பிடுவது இங்கு நினைவிற் கொள்ளத்தக்கது.

எனினும், கம்யூனிஸ்டு கட்சியில் ஆழ்ந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்த நாட்களில் அவர் சமுதாயத்தின் கீழ்த்தட்டில் வாழும் மக்களுடன் கொண்டிருந்த உறவே பின்னர் அவரது பல்வேறு சிறுகதைகளிலும் அவர் எடுத்துக்கொண்டே சமுதாயச் சிக்கல்களை விளக்கும் கருக்களாக உருவானது என்று சொல்வது மிகையாகாது. 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்களி'ல் இதனை உணரமுடிகிறது. அவரே கூறுவது போல ''எனது யூனிட்டில் பெரும்பான்மைத் தோழர்கள் மலையாளிகளே. ஹோட்டல் தொழிலாளர்கள் சிலர், ஒரு டெய்லர், ஒரு பார்பர், ஒரு பெட்டிக்கடைக்காரர், ஒரு மரம் அறுக்கும் தொழிலாளி, பி. அண்ட்சியைச் சேர்ந்த சிலர் எனது யூனிட்டில் இருந்தார்கள், அரசியல் வகுப்புக்கள் நடத்துவது, அன்றாட அரசியலை விவாதிப்பது, அவ்வப்போது நடைபெறும் இயக்கங்களில் பங்கு கொள்வது ...போன்றவையே முக்கிய வேலைத்திட்டங்கள்''[16]. ''எங்களது 'ஸெல்' கூட்டம் இரவு பத்து மணிக்கு பூந்தமல்லி ஹைரோடில் உள்ள நேரு பார்க்கில் கூடும். முடியும்போது சில சமயங்களில் விடியும்.''[17] என்றும் அவர் கூறுவது குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்களோடு ஜெயகாந்தன் கொண்டிருந்த நெருக்கமான உறவே, கதைகளில் காணப்படும் சமுதாய விழிப்புணர்ச்சிக்கும், அவ்வுணர்ச்சியைச் சரியான முறையில் எடுத்துக் கூறுவதற்குத் தேவையான வழக்குத் தமிழையும் அவருக்குத் தந்தன. ஜெயகாந்தன் கதைகளில் இலக்கிய நடை காணப்படாமல் இயல்பான பேச்சுநடை காணப்படுவதற்கு இதுவே காரணம். இவரது கதைகளில் கொலையும், கொள்ளையும், கற்பழிப்பும் கதைப்பொருளாக அமைவதில்லை. இதற்குக் காரணம், சோவியத் சமுதாயத்தின்பால் அவருக்கிருந்த ஓர் அபிமானத்தின் தாக்கமே. அவர்

நம்புவது போல ''சோவியத் சமுதாயத்தின் கலை இலக்கிய நோக்கு மிகவும் உயர்வானது. அவர்களுடைய கலாசாரம், வியாபாரமோ, சூதாட்டமோ மனம் கவர்கிற மாய வித்தை-யோ அல்ல. அவற்றின் நோக்கங்கள் உன்னதமானவை. கொலையும், கொள்ளையும், கற்பழிப்பும் அங்கே கதைப்-பொருளோ கலைப்பொருளோ அல்ல. ஏன், அது ஒரு செய்தி-கூட இல்லை''.[18]

தம்மைச் சுற்றிலும் வாழ்கின்ற மக்களையே, தம் கண்ணில் படுவோரையே ஜெயகாந்தன் தனது பாத்திரங்களாகத் தேர்ந்-தெடுக்கிறார். சுயதரிசனம் எனும் சிறுகதை ஜெயகாந்தனது உள்ளத்தைத் திறந்து காட்டுகிறது. வீட்டைவிட்டு வெளி-யேறிப்போன தந்தையிடமிருந்து வந்த கடிதத்தைச் சிவராமன் படிக்கத் தொடங்குகிறான். ''அவன் படித்த முதல் வரியே ஒரு மகத்தான இலக்கியத்தின் ஆரம்ப வாசகம் போல் அமை-ந்து இருக்கிறது''[19]—இந்தத் தொடர் நிச்சயமாக ஜெயகாந்-தனின் கருத்தைத்தான் கூறுகிறது. ஜெயகாந்தன் எண்ணு-கின்ற 'மகத்தான இலக்கியத்தின் ஆரம்ப வாசகம்'தான் என்ன? ''இதோ! என் கண்முன்னே ஆயிரக்கணக்கான மனு-ஷா சஞ்சரிச்சுண்டிருக்கா''[20] —கண்முன்னே வாழ்ந்துகொண்-டிருக்கும் ஆயிரக்கணக்கான மக்களே 'மகத்தான இலக்கியத்-தின் ஆரம்ப வாசகம்!' எனவேதான் ஜெயகாந்தன் கதை-களில் கண்முன்னே காணப்படும் மக்களின் அன்றாடப் பேச்சு மொழியே பெரிதும் கையாளப்படுகிறது.

சமுதாயத்தின் அன்றாடப் பிரச்சனைகளே கருத்தாகும்-போது, அன்றாடப் பேச்சே உருவாக அமைகிறது.

அன்றாடச் சமுதாயப் பிரச்சனைகளைச் சித்திரிக்கும் பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் சென்னையின் சேரிகளிலும் நடைபாதைகளிலும் வாழ்பவர்கள். அத்தகைய கதைகளி-லெல்லாம் சென்னைத் தமிழ் பெரிதும் கையாளப்படுகிறது. தனிமனிதப் பிரச்சனைகளைச் சித்திரிக்கும் கதைகளும் ஜெய-காந்தனில் அதிகம் காணப்படுகின்றன. அவைகள் அந்தந்த இனத்திற்குத் தக்கவாறு மொழி நடையைக் கையாளுகின்றன. நில வட்டார வழக்கும் இன வட்டார வழக்கும் ஜெயகாந்தன் கதைகளில் காணப்படுகின்றன.

ஜெயகாந்தன் கையாளும் தலையாய உத்தி, 'உரையா-டல் முறையில் பேச்சுமொழியைப் பயன்படுத்திக் கதை வளர்த்-தல்' என்பதாகும். இதன் விளைவாகக் கதை இலக்கியம் நாட-

கச் சாயலையும் பெறுகின்றது. உரையாடல்களுக்கிடையே ஆசிரியரது விவரிப்புநடை காணப்படுகிறது. உரையாட-லுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் பேச்சுமொழி ஆசிரியரதன்று. விவ-ரிப்பு நடையே ஆசிரியர் நடையாகும். எனினும், பேச்சு-மொழியை எங்ஙனம் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பதைப் பொறுத்தும் ஆசிரியர் நடையைக் காணமுடியும்.

முன்னரே குறிப்பிட்டது போல, நில வட்டார வழக்காயின் சென்னைப் பேச்சே மிகவும் கையாளப்படுகிறது. அதேபோல இனவட்டார வழக்காயின், பிராமணர், வேளாளர் ஆகியோர் பேச்சுக்கள் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. இதன் காரணத்-தையும் 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்கள்' தரு-கின்றது. ''நான் இருந்தது அக்ரகாரத்தில். என் சிநேகி-தர்களும் பிராமணப் பையன்கள்.''[21] என்று ஜெயகாந்தன் தனது இளமை வாழ்க்கை பற்றி கூறுவதிலிருந்து பிராமணப்-பேச்சினை அதிகம் காண்பதற்குரிய காரணத்தை அறிய முடி-கிறது. அதுமட்டுமின்றி அவரிடம் குடிகொண்டிருந்த அதி-தீவிர திராவிட இயக்க எதிர்ப்புணர்ச்சி பிராமணர்கள் மீது ஒரு பற்றுதலைத் தந்திருக்கலாம். வேளாளர் பேச்சு, அவர் பிறந்த இனமென்ற அடிப்படையில் இயல்பாகவே வந்ததாதல் வேண்-டும்.

எந்த அளவிற்கு உரையாடல் தமிழ் சீர்மை பெற்றுள்ளது எனக் காணலாம். பிராமணர் பேச்சினை எழுதும்போது ஒரே சீர்மை காணப்படவில்லை. சில இடங்களில் ஆசிரியர் தடுமாறு-வது தெரிகிறது. 'நான் ஜன்னலருகே உட்கார்ந்திருக்கிறேன்' என்னும் கதையில் ஒரே பத்தி இருமுறை பயன்படுத்தப்படு-கிறது.

''அவளுக்கு என்ன தைரியம்! ஊர்வலம் ஜன்னலண்டை வரும்போது என்னைப் பார்த்து சிரிச்சுண்டே கையை ஆட்டி-னாளே! எனக்கு வெக்கமாப் போயிடுத்து.''[22]

இதே பத்தி மீண்டும் இரண்டு பக்கம் கழிந்ததும் பயன்-படுத்தப்படுகிறது.

''அவளுக்கு என்ன தைரியம்! ஜன்னலண்டை வரச்சே என்னைப் பார்த்துச் சிரிச்சுண்டே கையை ஆட்டினாளே! எனக்கு வெக்கமா போய்டுத்து .. ''[23]

ஒரே பாத்திரம்தான் இரண்டையும் பேசுகின்றது. ஆனால் முதலில் 'வரும்போது' என்று கூறிய பாத்திரம் இரண்டாவது பத்தியில் 'வரச்சே' என்று கூறுவதனைக் காணுகிறோம். அதே

போல முதலில் 'போயிடுத்து' என்று இருப்பது பின்னர் 'போய்டுத்து' என்று வந்திருப்பதையும் காணலாம். பிராமணப் பேச்சுக்களைச் சரிவரப் புரிந்துகொள்ளாததன் விளைவாக-லாம் இது. ஒற்று மிகுவதிலும் வேறுபாடு காணப்படுகிறது. முதறபத்தியில் 'பார்த்து சிரிச்சுண்டே' என்பது பின்னர் 'பார்த்துச் சிரிச்சுண்டே' என்று மாறிக் காணப்படுகிறது. 'சிரிச்சுண்டே' என்பது முதலில் உரசொலிச் சகரமாகவும், இரண்டாவதில் அடைப்புரசொலிச் சகரமாகவும் குறிக்கப்படு-கிறது.

'இறந்த காலங்கள்' எனும் கதையிலும் இந்த ஒழுங்கின்மை காணப்படுகின்றது. ஆனந்தசர்மாவும ரங்கமணியும் சந்-தித்தவுடன் பிராமணத் தமிழிலேயே பேசிக்கொள்கின்றனர். ஆனால் அவர்களிடையே வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகள் பற்றிய விவாதம் எழும்போது அங்கே ஆசிரியரே வந்து உட்கார்ந்து கொள்கிறார். பிராமணத் தமிழ் எங்கோ போகிறது.

(எ-கா.) சந்திப்பின்போது நிகழ்ந்த உரையாடல் :

''....உன் கல்யாணத்தன்னிக்கு நானும் மத்தவாளும் சேந்து உன்னோட அடிச்ச கூத்தும், உன்னைப் படுத்தின பாடும்.... நெஜமாகவே நோக்கு ஞாபகம் இல்லையா?''

— ரங்கமணி

''ஆமாமா இப்ப நன்னா ஞாபகம் வரது ......வயசா-கறதே - மறதி வந்துடறது .....'' —சர்மா.[24]

விவாதத்தின்போது :

''........ம்...... உன் தந்தைக்கு இருந்த பெரிய எஸ்டேட்டும் அந்நிய நாட்டு வாசமும் அந்தக் காலத்தில் உனக்கு இவ்வளவு சுதந்திரத்தையும் சுயேச்சை வாழ்க்கையையும் தந்திருந்-தன .. ...''[25]. —ஆனந்த சர்மா.

''உன்னிடம் புனிதமாகத் தனது வாழ்க்கையை அர்ப்-பணித்துக்கொள்ளச் சித்தமான ஒருத்தி- ஏன் அவளைப் பொறுத்தவரை அர்ப்பணித்துவிட்ட ஒருத்தி- பிறகு மிகக் கேவலமான விலை பொருளாகிச் சீரழிந்து போனதைக் கேட்க உனக்கு வருத்தமாக இல்லையா'' என்றார் சர்மா.[26]

''உண்மையைச் சொல்வதென்றால் அந்த மாதிரியான வருத்தங்களோ உணர்ச்சியோ என்னை எவர் விஷயத்திலும் அணுகியதில்லை. ஒரு பெண் ஒரு ஆணுக்குச் சந்தோஷம் தரு-கிறாள். அதே அளவு பெற்றும் கொள்கிறாள். அதற்கு மேல்

ஒருவனோ அல்லது ஒருத்தியோ இந்தச் சந்தோஷ வெறியில் பிதற்றிக் கொள்வதற்கு எல்லாம் வாழ்க்கையையே பணயம் வைப்பதனால்தான் ரொம்பப் பேருடைய வாழ்க்கை அசட்டுத்தனமான சோகங்களாக மாறிப் போயிருக்கின்றன . . .''[27] இது ரங்கமணியின் பதில்.

இவையெல்லாம் நிச்சயம் பிராமணத் தமிழல்ல. ஆசிரியர் ஜெயகாந்தனின் இயல்பான தமிழ்நடையே படர்க்கைக் கூற்றாகக் கதை சொல்லப்படும்போது விவரிப்பு நடையே ஆசிரியரது நடையாவது போல, உரையாடல் நடையில் காணப்படும் இது போன்ற மயக்கங்கள் ஆசிரியரைக் காட்டிக்கொடுக்கின்றன.

சில சொற்கள் எப்பொழுதும் இரட்டை வடிவங்களைக் கொண்டுவருகின்றன. பிராமணத் தமிழில் எழுதப்பட்ட ''நான் ஜன்னலருகே உட்கார்ந்திருக்கிறேன்'' எனும் கதையில், இரண்டாம் வேற்றுமையுருபு அந்த இனத்தவரால் எப்படிப் பயன்படுத்தப்படும் என்பதில் ஆசிரியருக்குப் பெருத்த மயக்கம்.

'என்னைத் திணிச்சு அடச்ச மாதிரி' என்று அய்காரத்தைப் பயன்படுத்தும் ஆசிரியர் 'அடச்ச' எனும்போது அய்காரத்தைத் தூர எறிகிறார். அதே பக்கத்தில் இன்னொரு இடத்தில் 'என்னெக் கொன்னிருக்கலாம்' என்று அய்காரத்தை எகரமாக்குகிறார்[28]

'இல்லாமல்'[29] என்று லகர ஒற்றினைப் பயன்படுத்திய பின்னர் அதே கதையில் மற்றொரு இடத்தில் 'என்னால தாங்க முடியாம'[30] என்று ஒற்றைத் தூர எறிகிறார்.

இப்படிப்பட்ட மயக்கங்கள் ஆங்காங்கே காணப்பட்டாலும் வட்டார வழக்கைப் பெரும்பாலும் தமது கதைக்குள்ளே இழுத்துக்கொண்டு வந்துவிடுகிறார். ஆழ்ந்து நோக்குவோருக்கு மட்டுமே மயக்கங்கள் தென்படுகின்றன. இம்மயக்கங்கள் பெரும்பாலும் கதைப்போக்கைத் தடைசெய்வதில்லை. ஆனால் முன்னர்க் குறிப்பிட்ட ஆசிரியர் குறுக்கீட்டினுல் விளையும் மயக்கம் நிச்சயம் கதையின் ஆற்றொழுக்கான போக்கினைத் திசை திருப்புகின்றது. இப்படிப்பட்ட ஆசிரியர் குறுக்கீடுகள் பல கதைகளில் தென்பட்டாலும், வட்டார வழக்கு மயங்கும்போது மட்டுமே அது வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. நாடகங்களில் கதாநாயகி ஆடையை மாற்றிக்கொண்டு அடுத்தக்கட்டத்திலே தோன்றுவதற்கு நேரமாகும்போது நகைச்சுவை நடிகர்கள் இடையிலே தோன்றிநகைச்சுவை விருந்தளிப்பது போன்று இக்குறுக்கீடுகள் காணப்படுகின்றன. இவையெல்லாம் ஆசிரி-

யர் ஜெயகாந்தனின் உரத்த சிந்தனைகளே. இப்படிப்பட்ட ஒரு உத்தியில் அவருக்கு ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டினைத் தந்ததும் அவரது கம்யூனிஸ்டு கட்சி வாழ்க்கையே. அவர் மேடை ஏறிப் பேசுவதைவிட, தனது தோழர்களுடன் ஒன்றாக அமர்ந்து விடிய விடிய பல்வேறுபட்ட சித்தாந்தங்களைப் பற்றி விவாதம் செய்வதிலேயே இன்பங் கண்டிருக்கிறார் என்பதனைப் பல இடங்களில் 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்கள்' கூறுகின்றது. கம்யூனிஸ்டு கட்சியில் இருந்து மெதுவாக விலகத் தொடங்கியதும், இவ்விதமான விவாத மேடையாகவே மேற்சொன்ன குறுக்கீடுகளினை அமைத்துக்கொண்டாரோ என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. ஆனாலும் இங்கெல்லாம் மிகக் கவனமாக அரசியலைத் தவிர்த்துக் கொள்கிறார்.

சுயதரிசனத்தில் இப்படிப்பட்ட ஒரு உரத்த சிந்தனை கணபதி சாஸ்திரிகளின் கடித வடிவில் காணப்படுகிறது. ஆனால் இங்கு வழக்கு மயக்கம் இல்லை.

'இருளைத்தேடி' யில் மற்றொரு சிந்தனை 'ருக்கு-பட்டு' உரையாடலாக வருகிறது.[31] கலைகளைப்பற்றிய ஜெயகாந்தனது கருத்துக் குவியலே அது. இதுவும் வழக்கு மயக்கமில்லாத ஆசிரியர் குறுக்கீடே. இக்குறுக்கீடுகள் கதைகளின் வெற்றிக்குக் காரணமாக அமைந்தனவா இல்லையா என்பது இக்கட்டுரைக்குப் புறம்பான விவாதங்கள்.

பாத்திர வருணனைகளுக்குப் பெயர்த் தொடர்களைப் பயன்படுத்தும் உத்தி தமிழ் நடையியல் உத்திகளுள் ஒன்றாகக் கருதப்பட வேண்டுமென்பது முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டது. ஜெயகாந்தனும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. அக்கினிப் பிரவேச நாயகியைக் காண்போம்.

''ஒரு பச்சை நிறப்பாவாடை, கலர் மாச்சே இல்லாத அவள் தாயாரின் புடவையில் கிழித்த-சாயம் போய் இன்ன நிறம் என்று சொல்லமுடியாத ஒருவகை சிவப்பு நிறத் தாவணி. கழுத்தில் நூலில் கோத்து 'பிரஸ் பட்டன்' வைத்துத் தைத்து ஒரு கறுப்பு மணி மாலை; காதில் கிளாவர் வடிவத்தில் எண்ணெய் இறங்குவதற்காகவே கல் வைத்து இழைத்த-அதிலும் ஒரு கல்லைக் காணோம்-கம்மல்...'இந்த முகத்திற்கு நகைகளே வேண்டாம்' என்பது போல் சுடர் விட்டுப் பிரகாசித்துப் புரண்டு புரண்டு மின்னுகின்ற கறைபடியாத குழந்தைக் கண்கள்''...[32]

இத்தகைய வருணனையை மிக அருகியேதான் ஜெய-காந்தனில் காணமுடிகிறது. இதற்குக் காரணம் அவர் கதை-களின் நாயகர்கள் பெரும்பாலும் சமுதாயத்தின் கீழ்மட்டத்தில் வாழ்பவர்கள். உழைத்து உருக்குலைந்தவர்கள். வருணிக்கக்-கூடிய அழகு அங்கே இல்லை. அவர்களது தொழிலே அழகு வாய்ந்தது. அவர்களது செயல் மூலமே அவர்கள் அறிமுகப்-படுத்தப்படுகின்றார்கள் அங்கெல்லாம் இயல்பான சொற்-றொடர்களே- வினைத்தொடர்களோடு முடிபவையே பயன்-படுத்தப்படுகின்றன. 'நந்தவனத்தில் ஓர் ஆண்டி'யின்' நாய-கன் 'ஒரு வீடு பூட்டிக்கிடக்கிறது' கதையின் நாயகனான திரு-டன், 'புகைச்சலின்' சாமியார், 'தாம்பத்தியத்தின்' ரஞ்சி முதலானோரெல்லாம் இப்படிப்பட்டவர்களே.

எடுத்துக்காட்டாக ஒன்று-தாம்பத்தியத்தில் வரும் ரஞ்சி-யைப் பற்றியது.

" .. அந்த ஒளியில் அவள் விழிகள் மின்னின. வெற்றிலைக்-காவி படிந்த உதடுகளில் ஊறிப்படர்ந்த வெற்றிலைச் சாற்றின் மினுமினுப்பு மருதமுத்தின் உதடுகளை என்னவோ செய்தது. அவன் உதட்டைக் கடித்துக் கொண்டு அவளையே பார்த்தான். அவள் கழுத்திலே கிடந்த கருவமணியும் மஞ்சள் கயிறும் முறுக்-கிக்கொண்டு மார்பின் நடுவே தடுமாறி நெகிழ்ந்து கிடந்தது. நமுவிப்போன மேலாக்கினூடே, ரவிக்கையில்லாத-கருங்காலிக் கடைசல் போன்ற-தேகத்தின் வனப்பு மறைந்தும் மறையா-மலும் மருதமுத்துவை மயக்கிற்று! [33]

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகள் உரையாடல்களாகவே பெரும்பாலும் அமைவதனை முன்னரே குறிப்பிட்டோம். இதன் விளைவாகக் கதையும் புதிய வடிவத்தினைப் பெறுகிறது. பாத்திரங்களின் ஒவ்வொரு பேச்சும் தனித்தனிப் பத்தியைப் போன்று அமைகின்றது. ஆனால் நீண்ட பத்திகளும் கதை-களில் வராமலில்லை. நீண்ட பத்திகள் வருமிடங்களை ஆழ்ந்து நோக்கினால் ஓர் உண்மை புலப்படுகிறது. குறிப்பிட்டுச் சொல்-லத்தகுந்த இரு சூழல்களில் இந்நீண்ட பத்திகள் அமைகின்-றன. முன்னர்க் குறிப்பிட்ட உரத்த சிந்தனைகள் பெரும்பா-லும் நீண்ட பத்திகளிலேயே அமைகின்றன. அதேபோல் பாத்-திரங்கள் தமது இறந்துபோன கால நிகழ்ச்சிகளை நினைவு-கூரும்போதும் நீண்ட பத்திகள் காணப்படுகின்றன. 'புதுச்-

செருப்பு கடிக்கும்', 'நான் ஜன்னலருகே உட்கார்ந்திருக்கி-றேன்', 'அக்ரஹாரத்துப் பூனை', முதலான கதைகள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகள்.

'பெயர்ப்புநடை' சில கதைகளில் தட்டுப்படுகிறது. இது ஜெயகாந்தனின் நாவல்களில் கையாளப்படும் அளவிற்குச் சிறுகதைகளில் கையாளப்படவில்லை. சில கதைகளில் மட்-டுமே பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப இம்முறை பயன்படுத்-தப்படுகிறது.

கண்ணாமூச்சி, அக்கினிப் பிரவேசம், அந்தரங்கம் புனித-மானது போன்ற கதைகளில் இந்நடை காணப்படுகிறது. பயன்படுத்தியிருக்கிற ஆங்கிலத் தொடர்கள் உடனுக்குடன் மொழிபெயர்க்கப்படுகின்றன.

கண்ணாமூச்சியில் வரும் நாயகன் ஒருவன், ''நீ என்னைக் காதலிக்கவில்லையா?'' என்று அவளிடம் கேட்டான் ''டோண்ட் யூ லவ் மீ?''[34]

'அந்தரங்கம் புனிதமானதில்' பெற்றோர் - மகன் விவா-தங்களில் கீழ்க்கண்டவை காணப்படுகின்றன.[35]

''ஐ ஆம் யுவர் ஸன் - நான் உங்கள் மகன்''
''ஐ ஹாவ் புரூப்ஸ் - என்னால் நிரூபிக்கமுடியும்''
''இட் இஸ் மை ப்ராப்ளம் - அது என் விவகாரம்''
''அந்தரங்கம் எவ்வளவு புனிதமானது! இட் இஸ் ஸம்-திங் ஸேக்ரெட்''

தற்கால, படித்த நடுத்தரக் குடும்பங்களில் இயல்பாகக் காணப்படுகின்ற உரையாடலைத்தான் இங்கு ஆசிரியர் பயன்-படுத்தியுள்ளார்.

சில ஆங்கிலச் சொற்களைக் கையாளும்போது ஒருசீர்மை காணப்படவில்லை. சிலவற்றை ஒற்றை மேற்கோள் குறிக்-குள்ளாக எழுதிக் காட்டுகிறார். அக்கினிப்பிரவேசத்தில் ஒரு பத்தியில் வரும் 'பிரஸ் பட்டன்' குறியீட்டுக்குள்ளும், 'கிளா-வர்' குறியீடின்றியும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.[36] பிற இடங்-களிலும் இப்படிப்பட்ட சீரின்மை காணப்படுகிறது.

'I am' என்பது சிலவிடங்களில் இரு சொற்களாக 'ஐ ஆம்' என்றும், சிலவிடங்களில் உடம்படு மெய்யேற்று 'ஐயாம்' என்றும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

'பயின்றுவருதல்' என்னும் உத்தி உரைநடை இலக்கியத்-தில் அதிகம் பயன்படுவதில்லை என்பதை முன்னர்க் கூறி-

னோம். ஜெயகாந்தன் 'அதோ' எனும் சொல் ஒன்றினைப் பலவிடங்களில் பயன்படுத்துகின்றார். குறிப்பாக அவரது முதல் தொகுதியான 'உதயத்'தில் இது அளவிறந்து காணப்படுகின்றது. இதற்குக் காரணமில்லாமலில்லை. உரையாடல் முறையில் கதையோட்டம் செல்வதனால் சில நேரங்களில், அது ஆசிரியர் படிப்போரிடையே நடைபெறும் உரையாடலாக உருப்பெறுகிறது. 'அதோ' எனும் சொல் பயன்படும் இடங்களில் எல்லாம் ஆசிரியர் முன்னே நிற்கிறார் என்பது மட்டுமில்லை, அவர் படிக்கின்ற வாசகனது கையைப் பிடித்து இழுத்து ஒன்றைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார் என்பதுதான் உண்மை. ஆனால் கால வளர்ச்சியில் ஜெயகாந்தனிடம் 'தான் எனும் முனைப்பு' வந்ததன் விளைவாக, வாசகனை மறந்துவிட்டு, அவனுக்காக இல்லாமல் தனக்காகவே எழுதுகின்ற மனப்போக்கினை, பின்னர் வந்த நூல்களில் இச்சொல்லாட்சி அதிகம் இடம் பெறாமற் போனது விளக்குகிறது.

சில கதைகளை முடிக்கும்போது 'ஓ' எனும் ஒலிக்குறிப்பு பயன்படுத்தப்படுகிறது.

'போன வருஷம் பொங்கலப்போ' என்ற கதையில் இத் தலைப்புத் தொடர் திரும்பத்திரும்பப் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றது. கதையின் நாயகியான கிழவி கடந்த கால நிகழ்ச்சிகளை ஒவ்வொன்றாகத் திரும்ப எண்ணிப்பார்க்கும்போது ஒவ்வொரு முறையும் இத்தொடர் பயன்படுகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட நனவோடையின் தொடக்கத்தை உணர்த்தவே ஆசிரியர் இங்கே 'பயின்று வருதல்' என்னும் உத்தியைக் கையாள்கின்றார்.[37]

கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கான பின்னணியைக் கூறும்போது ஜெயகாந்தன் ஒவ்வொரு சிறிய அசைவினையும் தெளிவாக வர்ணிப்பதைக் காணலாம். 'ஒரு வீடு பூட்டிக்கிடக்கிறது', 'அக்ரஹாரத்துப் பூனை', 'கோடுகளைத் தாண்டாத கோலங்கள்' போன்ற கதைகள் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகள்.

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் காணப்படும் நடையியற் கூறுகளையும் அவற்றிற்கு அடிப்படையாக அமைந்தவற்றையும் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

கம்யூனிஸ்டு கட்சியோடு அவர் கொண்டிருந்த உறவும், அக்கோட்பாடுகளில் அவருக்கு இருந்த பிடிப்பும், அவரது கதைகளுக்குத் தேவையான கருவினையும் பாத்திரங்களையும் தந்தன. இதன் விளைவே சமுதாயத்தின் கீழ்த்தட்டிலுள்ள மக்-

களது பிரச்சனைகள் பெரிதும் அவரது கதைக்கருவாயின. அக்கதைகளை விளக்குவதற்கு, அத்தகைய மக்களுடன் அவர் கொண்டிருந்த உறவு எளிய உரையாடல் பேச்சை அவருக்குத் தந்தது அதேபோல இளமைக் காலத்தில் அவர் கொண்டிருந்த 'பிராமண-உறவு மத்தியதரக் குடும்பத்துப் பிரச்சனைகளையும் உரையாடலையும் தந்தது. அவர் பிறந்த வேளாளர் குடும்ப உறவும் இது போன்றதே.

'சமுதாயத்தில் நம் கண்முன்னே காணப்படும் சராசரி மக்களது அன்றாட வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகளை அவர்களது உரையாடல் மூலமே விளக்குதல்' என்பதுவே ஜெயகாந்தனின் சிறுகதைகளில் நாம் காணுகின்ற போக்காகும். இடையிடையே ஆசிரியரது உரத்த சிந்தனைகள் விவரிப்பு நடையிலும், சில மத்தியதரக் குடும்பப் பாத்திரங்களது பேச்சுக்குள் பெயர்ப்பு நடையிலும், கதை நிகழ்ச்சிக்களுக்கான பின்னணிகள் வருணனை நடையிலும் காணப்படுகின்றன. எனினும் இவையனைத்திலும் மேலோங்கி நிற்பது உரையாடல் நடையே.

இன வட்டார வழக்கினையோ நில வட்டார வழக்கினையோ உரையாடல் நடையாகக் கையாளுகின்ற ஆசிரியர் தம்முடைய தனித்தன்மையாக எதனையும் காட்டிக்கொள்ள முடியாதுதான். ஆயினும் அந்நடையினைப் பாத்திரங்களது தன்மைக்கேற்ப, ஏற்ற சூழலில், ஆழ்ந்து நோக்குவோருக்கு மட்டுமேயல்லாது பிறருக்குப் புலப்படாத அளவில் குறைந்த சீரின்மையுடன், பயன்படுத்தும் முறையும் கூட ஒரு ஆசிரியனின் தனிக்கூறாகக் கருதப்படமுடியும்.

குறிப்புகள்

1. Ullmann Stephen, 'Language and Style', Basil Blackwill, Oxford, 1966, p.100.
2. கபிலர், ஐங்குறுநூறு சங்க இலக்கியம்- முதல் தொகுதி, பாரிநிலையம், சென்னை, 1967, பாடல் 255.
3. கண்ணதாசன், மாங்கனி, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1973, ப. 17.
4. ஜெயங்கொண்டார், கலிங்கத்துப்பரணி : 2 : 1, எஸ். ராஜம், சென்னை, 1960, ப. 6.

5. விஜயவேணு-கோபால். கோ, 'ராஜம் அய்யரின் மொழிநடை', அ. இ. ப. த. ஆ. கருத்தரங்க மலர்-6, பாண்டிச்சேரி, 1974.

6. இந்திரா.சு, 'தி.ஜானகிராமனின் நடை', வையை-4, மதுரைப் பல்கலைக்-கழகம்.

7. நடராஜன்.தி, 'மு.வ.வின் சிறுகதைகளில் நடை,' மு.வ. கருத்தரங்கு மலர் (அச்சில்), மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்.

8. சேதுபாண்டி-யன். தூ, 'மு.வ.வின் நாவல்களில் நடை', மு.வ. கருத்தரங்கு மலர் (அச்சில்), மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்.

9. Pon. Kothanda-raman, 'Style of Dr. Mu. Va., in'Dr.Mu. Va.', I.I.T.S., Madras, 1975.

10. மோகன். இரா, 'கு.ப.ரா.வின் நடை', பரல்கள்-2, தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம், மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், 1976.

11. நீதிவாணன். ஜெ, 'கண்ணதாசனின் நடை', வையை-1, மதுரைப் பல்கலைக்-கழகம், மதுரை, 1974.

12. ஜெயகாந்தன். த, 'ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகள்', நேஷனல் புக் டிரஸ்ட் ஆப் இந்தியா, புதுதில்லி, 1973, முன்னுரை.

13. —————— மேற்கண்டவாறே.

14. ஜெயகாந்தன், 'உதயம்', விஜயா பிரசுரம், சென்னை, 1954.

'ஒருபிடி சோறு', (1958), 'இனிப்-பும் கரிப்பும்' (1960), 'தேவன் வருவாரா?' (1961), 'சுமை-தாங்கி' 1962), 'மாலை மயக்கம்' (1962), 'யுகசந்தி' (1963), 'உண்மை சுடும்' (1964), 'புதிய வார்ப்புகள்' (1965), 'சுயதரிசனம்' (1967), 'இறந்த காலங்கள்' (1969),

'குருபீடம்' (1971), 'சக்கரம் நிற்பதில்லை, (1975),

இவை அனைத்தும் மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை.

இந்நூல்கள் அனைத்தையும் எனக்குத் தந்து உதவிய திரு.சு. வேங்கடராமனுக்கு எனது நன்றி உரியது.

15. ஜெயகாந்தன். த, 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்கள்' மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1974, ப.151.

16. ஜெயகாந்தன். த, 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்கள்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1974, பக். 113-14.

17. ------ மேற்கண்டவாறே. ப.114.

18. ------ மேற்கண்டவாறே. ப.160.

19. ------ 'சுயதரிசனம்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1967, ப.30.

20. ------ மேற்கண்டவாறே.

21. ------ 'ஓர் இலக்கியவாதியின் அரசியல் அனுபவங்கள்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1974, ப. 21.

22. ------ 'இறந்த காலங்கள்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1969, ப.105.

23. ------ மேற்கண்டவாறே. ப.107.

24. ------ மேற்கண்டவாறே. ப.20.

25. ------ மேற்கண்டவாறே. ப.38.

26. ------ மேற்கண்டவாறே. ப 45.

27. ------ மேற்கண்டவாறே. ப.45.

28. ------ மேற்கண்டவாறே. ப 111.

29. ------ மேற்கண்டவாறே ப.105.

30. ------ மேற்கண்டவாறே. ப 112.

31. ------ 'உண்மை சுடும்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1964, ப.43-48.

32. ------ 'சுயதரிசனம்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1967, ப. 126.

33. ------ 'இனிப்பும் கரிப்பும்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1960, ப.106.

34. ------ 'இறந்த காலங்கள்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1969, ப.120.

35. ------ மேற்கண்டவாறே.

36. ------ 'சுயதரிசனம்', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1967, ப.126.

37. ------ 'சுமைதாங்கி', மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1962, ப.41.

8. செய்யுளும் தளையும்

அ. பிச்சை

0.0 தளை என்ற செய்யுளுறுப்பு தமிழ் யாப்பியலில் மட்டுமே கூறப்படுகின்ற உறுப்பாகும். மலையாளம், கன்னடம், தெலுங்கு போன்ற திராவிட மொழிகளின் யாப்பியலிலும் காணப்படாத ஒன்று. கிரேக்க யாப்பில் 'சேசுரா'வும் (caesura) சமஸ்கிருத யாப்பில் 'யதி'யும் சிறப்புறுப்பாகக் கருதப்படுவதைப்போன்று தமிழ் யாப்பில் தளை சிறப்புறுப்பாகக் கருதத்தக்கது. வடநூல்வழித் தமிழாசிரியர்கள் யாப்பிலக்கணங்கள் எழுதப் புகுந்த போதிலும் அவர்களாலும் ஒதுக்கப்படாதது. தமிழ் யாப்புக்கே உரிய 'தளை' பற்றித்தொல்காப்பியம், பல்காயம், சங்கயாப்பு, காக்கைபாடினியம், யாப்பருங்கலம், வீரசோழியம், இலக்கண விளக்கம், முத்துவீரியம் போன்ற யாப்பிலக்கண நூல்களில் பல்வேறுபட்ட கருத்தோட்டங்கள் இடம்பெற்றிருக்கின்றன. அக்கருத்தோட்டங்கள் செய்யுளுக்கும் தளைக்கும் உள்ள உறவை ஆழமாகவும் அகலமாகவும் சிந்தித்திருக்கின்றன. அவற்றையெல்லாம் இவ்வாய்வுக் கட்டுரை (1) தளையிலக்கணமும் செய்யுளுறுப்பும் (2) தளை வகைகள்

(3) ஓசையும் தளையும் (4) தளையும் பாப்பாவினங்களும் என்ற நான்கு பிரிவின்கீழ் எடுத்து விளக்குகின்றது.

1.0 தளை என்றால் என்ன என்பதற்குத் தொல்காப்பியத்தில் வரைவிலக்கணம் (Definition) இல்லை. இருப்பினும் தளை என்பதன் இலக்கணத்தை மூன்று நூற்பாக்களின்[1] தொடர்களிலிருந்து பெறலாம். 'அடியுள்ளனவே தளையொடு தொடையே,' 'சீரியை மருங்கின் ஓரசை ஒப்பின்', 'நிரைமுதல் வெண்சீர் நூற்பாக்களில் வந்து நிரை தட்டல்' என்ற மூன்றிலிருந்து ''தளை என்பது ஓர் அடியினுள் இரண்டு சீர்கள் தொடரும்போது முதற்சீரின் ஈற்றசையும் வருஞ்சீரின் முதலசையும் புணரும் முறைமை'' என்று அறிகிறோம். இக்கருத்தினையே இடைக்கால யாப்பிலக்கணங்கள் தெளிவாக வரையறை செய்துவிட்டன. யாப்பருங்கல உரைகாரர்,

'நின்ற சீரிற் றோடுவரும் சீர்முதல்
ஒன்றுதல் ஒன்றா தாகுதல் தளையே'

என்ற பழயை நூற்பா[2] ஒன்றினைத் தளை விளக்கத்துக்கு எடுத்துக்காட்டாகத் தருகிறார். காக்கைபாடினியம், யாப்பருங்கலம், காரிகை ஆகியவற்றில் தளை என்பது 'பந்தம்' என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படுவதையும் காணலாம்.

1.1 முப்பத்துநான்கு செய்யுள் உறுப்புக்களைத் தொகுத்துக் கூறும் தொகைச் சூத்திரத்தில் தொல்காப்பியர் தளையை ஒரு செய்யுளுறுப்பாகக் கூறவில்லை. ஆனால் வஞ்சித்தளை தவிர ஆசிரியத்தளை, வெண்டளை, கலித்தளை என்ற மூன்றினை மட்டும் குறிப்பிடுகிறார். தொல்காப்பிய வழிநூலாகிய பல்காயம்தான் முதன் முதலாகத் தளையை யாப்புறுப்பாகக் கூறுகின்றது[3]. யாப்பருங்கலமும், காரிகையும் தளை ஒரு செய்யுள் உறுப்பென நிறுவி விட்டன. யாப்பருங்கல ஆசிரியர் பெரிதும் பின்பற்றிய காக்கைபாடினியத்தில் தளை உறுப்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளதா என்று அறிந்துகொள்ள, யாப்புறுப்புக்களை எடுத்துக் கூறும் தொகைச் சூத்திரம் கிடைக்கவில்லை. பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் காக்கைபாடினியார்

---

1. தொல்-பொருள்-இளம்பூரணம், நூற்பாக்கள்: 341, 363, 366.
2. யாப்பருங்கலம், ப 86.
3. பிச்சை. அ., 8-வது ஆய்வுக்கோவை, ப.716.

தளையை உறுப்பாகக் கொண்டிலர் என்று கூறியுள்ளனர்[4]. ஆனால் காக்கைபாடினியார் தளையிலக்கணம், தளைவகை பற்றித் தெளிவான விளக்கமான செய்திகள்[5] தருவதை ஆராயுமிடத்து காக்கைபாடினியாரும் தளை உறுப்பாகக் கொண்டிருப்பார் என்றே தோன்றுகின்றது[6] உறுப்புத் தொகைச் சூத்திரம் கிடைக்காததால் உரையாசிரியர்கள் அவ்வாறு கூறினர் போலும். தொல்காப்பியத்தை அல்லது வடமொழி யாப்பியலைப் பின்பற்றியதாலோ என்னவோ, காரிகைக்குப் பின்தோன்றிய வீரசோழியம் தளையை உறுப்பாகக் கூறவில்லை[7]. இருப்பினும், இதற்குப் பின் எழுதப்பட்ட இலக்கண விளக்கம், முத்துவீரியம், தொன்னூல் விளக்கம் ஆகிய நூல்கள் தளையை உறுப்பாகவே கூறுகின்றன இதனையே இக்காலத்தில் எழுந்த யாப்பியல் விளக்க நூல்களும் எடுத்து மொழிகின்றன.

1.2 தளையைத் தொல்காப்பியர் செய்யுளுறுப்பாகக் கூறாமைக்கும் பிற யாப்பிலக்கணிகள் கூறுவதற்கும் ஏதாவது காரணங்கள் இருத்தல் வேண்டும். தொல்காப்பியம் எழுவகையான யாப்புக்களுக்கும் பொதுவான உறுப்புக்களைக் கூறுவதால் பாட்டிற்கே உரிய தளையை விடுத்திருக்கலாம். பிற்கால யாப்பிலக்கணங்கள் பாட்டு யாப்பினை மட்டும் விரிவாக எடுத்து விளக்குவதால் தளையை உறுப்பாகக் கொள்கின்றன என்றும், எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியில் குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல் யாப்பு என்பதால் ஓசையோடு தொடர்புடைய (rhythmic relation) - ஆனால் பொருண்மையோடு தொடர்பில்லாத தளையை விடுத்தார் என்றும், தன்சீர் உள்வழித் தளைவகை வேண்டா என்ற கொள்கையினராதலால் தளையை உறுப்பாகக் கருதவில்லை என்றும் நாம் விளக்கம் தர முற்படலாம். ஆனால் இவற்றைக் காட்டிலும் ஓர் அடிப்படையான காரணம் இருக்கின்றது. தொல்காப்பியர் தூக்கினை ஓசையைச் செய்யுளுறுப்பாகக் கூறுகின்றார்[8] மற்றும் 'பா'வையும் செய்யுளுறுப்பென்கிறார். தொல்காப்பியருக்குப் பின் வந்த யாப்பிலக்கணிகள் தூக்கு, பா இரண்டையும் 'பாட்டு' என்ற பொரு-

---

4. தொல்-பொருள்-பேராசிரியம், ப.118.
   தொல்-செய்யுளியல்-நச்சினார்க்கினியம், ப.5.
5. காக்கை பாடினியம், பக்.43-51
6. பிச்சை, அ, 8-வது ஆய்வுக் கோவை, பக்.718-19.
7. வீரசோழியம், ப.122-23.
8. தொல்-பொருள்-இளம்பூரணம், நூற்பா.310.

ளில் கையாண்டு ஓசையினை உறுப்பாகக் கூறவில்லை; தளை-யைத்தான் உறுப்பாகக் கூறுகின்றனர். ஆகவே தொல்காப்-பியர் ஓசையினை உறுப்பாகக் கூறுவதற்கும், பிற யாப்பிலக்கணிகள் தளையை உறுப்பாகக் கூறுவதற்கும் ஏதோ ஒரு தொடர்பு இலைமறை காயாக உள்ளது. அத்தொடர்பு ஓசைக்-கும் தளைக்கும் இடையே உள்ள உறவைக் காட்டுகிறது. சுருக்கமாகக் கூறப்போனால், தொல்காப்பியர் தூக்கினுள் (ஓசையினுள்) அடங்கிய 'உள்ளுறுப்பாகத்' தளையைக் கொண்டிருக்கலாம்; அதனால அவர் தளையைத். தனியே ஒரு செய்யுளுறுப்பாகக் கூறவில்லை எனத் துணியலாம்.

1.3.0 தொல்காப்பியத்துக்குப் பின், பொருளதிகாரத்-தின் ஒரு பகுதியாகக் கூறப்பட்ட யாப்பு தனி இலக்கணப் பகு-தியாகக் கிளைத்தது. யாப்பு ஐந்திலக்கணப் பகுதியில் ஒன்றாக மாறிய நிலையில், இடைக்கால யாப்பிலக்கணங்களில் தளை உறுப்பாம் தன்மை பெற்று தனியியலில் விளக்கப்படும் சிறப்-பைப் பெற்றது. இருப்பினும், பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினி-யரும் "(1) தளை என்பது சீரினது தொழில்; இருசீர்கள் இணைந்த வழி இருசீர்க் குறளடி என்பர். (2) தளையடிப்படை-யில் அடி வகுப்பவர்களே தளையை உறுப்பாகக் கொள்வர்; தளையை உறுப்பென்று கொள்பவர் சீரால் அடிவகுத்தல் குற்றமாம். ஆகவே தளையை உறுப்பாகக் கொள்ளல் கூடாது" என்று எதிர்க்குரல் எழுப்பியிருக்கின்றனர்[9]. இவ்வாறு மறுப்-புத் தெரிவிப்பதற்கு இவர்கள் இரண்டு பின்புலங்களால் பாதிக்-கப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஒன்று, அவர்கள் தொல்காப்பிய மர-பைப் பின்பற்றி வலியுறுத்தும் பொருட்டு செய்யுளுறுப்பாகத் தளையை ஏற்றுக்கொள்ளாமல் இருந்திருக்கலாம். மற்-றொன்று, அவர்கள் வாழ்ந்த காலம் பாவினங்கள் செழித்து உச்சநிலை பெற்ற காலம். பாவினங்களின் ஆக்கத்திற்குத் தளை என்ற உறுப்பு தேவையில்லாததால் அவர்கள் அதனை உறுப்பாகக் கருதாமல் இருந்திருக்கலாம். இனி, அவர்-களுடைய மறுப்புகள் சரியானவையா என்று பார்ப்போம்.

1.3.1 "ஓரெழுத்து ஒருமொழி எழுத்தாந் தன்மையும் சொல்லாந் தன்மையும் பெற்று நிற்பது போலவும், ஓரசையே அசையாந் தன்மையும் சீராந் தன்மையும் எய்திச் செய்யுளில் நிற்பது போலவும், இருசீர் இணைப்பாகிய தளையே தளை-யாந்தன்மையும் குறளடியாந் தன்மையும் பெற்றுச் செய்யுளில்

---

9. தொல் பொருள்-பேராசிரியம், பக். 117-118
தொல்-செய்யுளியல்-நச்சினார்க்கினியம், பக் 5.

நிற்கும் எனக் கொள்வது ஏற்புடையதாகும்'' என்ற திரு. அ.ம. பரிமணம் அவர்களின் கருத்து,[10] 'இருசீர் கூடினால் இருசீர்க் குறளடி என்று ஓடியாகி விடுகின்றமையால் தளைவேண்டாம்' என்ற உரையாசிரியர்களின் கருத்தை மறுத்து விளக்கம் தரு-கின்றது. இரண்டாவதாக அவர்கள் கூறும் மறுப்பு அடி வகுத்-தல் சம்பந்தமானது தொல்காப்பியத்தில்'கலித்தளையடி'என்ற சொல்லாட்சி வந்துள்ளது.[11] இதனை நோக்கும்பொழுது அவ-ருடைய காலத்தில் தளை அடிப்படையில் அடி வகுக்கும் கொள்-கை நெறி (School of thought) இருந்திருக்குமோ என்று எண்-ணத் தோன்றுகின்றது. இந்த நெறி இலக்கண விளக்கத்தில் இலக்கண வடிவம் பெற்றுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அதாவது இலக்கண விளக்கம் தளைகளின் எண்ணிக்கை அடிப்-படையில் அடிகளைப் பிரித்துக்காட்டுகிறது.[12] ஒரு தளையால் அமைவது குறளடி என்றும், இரண்டு தளைகளால் அமைவது சிந்தடி என்றும், மூன்று தளைகளால் அமைவது அளவடி என்-றும், நான்கு தளைகளால் அமைவது நெடிலடி என்றும், ஐந்-தும் அதற்கு மேற்பட்ட தளைகளால் அமைவது கழிநெடிலடி என்றும் அடிகளை இலக்கண விளக்கம் வகைப்படுத்துகிறது. தொல்காப்பியர் காலத்தில் அருகிய வழக்காக இருந்த ஒன்று இலக்கண விளக்க காலத்தில் பகுப்பு முறையாக ஏற்றுக்கொள்-ளப்பட்டிருக்கின்றது. சீர், தளை என்ற இரண்டையும் நிலைக்-களன்களாகக் கொண்டு அடி வகுப்பவர் உண்டு என்பதால் அடி வகுத்தலையும், தளையை உறுப்பாகக் கொள்வதையும் உறவு-படுத்திப் பேச இயலாது. சீரால் மட்டுமின்றி எழுத்தால் அடி-களைப் பகுக்கும் முறைகூட தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்-திருக்கின்றது. எனவே உரையாசிரியர் இருவரும் தளையை உறுப்பாகக் கொள்ளல் கூடாது என்பதற்குக் கூறும் காரணங்-கள் வலுவின்றி இருப்பதால் பிற்கால யாப்பிலக்கணிகள் உறுப்-பாகக் கூறுவது தமிழ்ப் பாவியலுக்குப் பொருந்தும் எனலாம்.

2.0 தொல்காப்பியத்தில் 'தளைவகை' என்ற தொடர் மூன்று இடங்களிலும் 'தளைநிலை வகை' என்பது ஓரிடத்திலும் வருகின்றன.[13] எனவே தொல்காப்பியர் தளைவகை பற்றித் தம் சூத்திரங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளாரா என்பது ஆராயத்தக்கது.

---

10. பரிமணம், அ.ம., 8-வது ஆய்வுக் கோவை, பக்.693-94.
11. தொல்-பொருள்-இளம்பூரணம், நூற்பா. 333.
12. இலக்கண விளக்கம், நூற்பா. 720.
13. தொல்-பொருள்-இளம்பூரணம், நூற்பா . 336, 361, 364.

தொல்காப்பியத்தில் ஆசிரியத்தளை, வெண்டளை, கலித்தளை என்ற மூன்றினைக் குறிப்பதால், தளைவகை அம்மூன்றினை மட்டும் சுட்டுகிறது என்பதற்கில்லை. 'எழுபது வகையின் வழுவிலவாகி' என்ற தொடருக்குப் பொருள் எழுதும்போது 'இரண்டு சீர் தம்முட்புணரும் புணர்ச்சி எழுபது வகையாம் என்றவாறு' என்று இளம்பூரணர் விளக்குகின்றார்.[14] இளம்பூரணர் எழுபது வகை என்பது எழுபது வகைப்பட்ட தளை வகைகள் என்று கருதுகிறார். 'எழுபது வகை(மை)யின் வழுவில வாகி' என்றுமூன்றுஉரையாசிரியர்களிடத்திலும் காணப்படும் தொல்காப்பியத்தொடர் யாப்பருங்கல விருத்தியுரையில் 'எழுபது தளையின் வழுவில வாகி' என்று இருக்கிறது.[15] உரையாசிரியர்களால் கூறப்படுகின்ற 'எழுபது வகை' யாப்பருங்கல விருத்தியுரைகாரரால் 'எழுபது தளை' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. விருத்தியுரைகாரர் 'எழுபதுதளை வழு' என்று கூறுகின்றார். இதனையே பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் பின்பற்றுகின்றனர். ஆகவே நால்வரிடத்திலும் 'எழுபது தளை வகை' என்ற சிந்தனை இடம்பெற்றிருக்கின்றது. தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் 'தளை வகை' என்பது எழுபது தளை வகையினைக் குறிப்பிடுகின்றதெனில் மிகையாகாது. ஏனென்றால் தொல்காப்பியர் 84 வகையான சீர்களைக் கொண்டார். அதற்கேற்றவாறு தளை வகைகளும் எழுபதாயின. தொல்காப்பியருக்குப் பின் வந்த யாப்பிலக்கணிகள், உரியசை என்ற அசைப் பகுப்பு முறையைக் கைவிட்ட நிலையில், குற்றியலுகரமும் முற்றியலுகரமும் அலகு பெற்றன; 84 வகையான சீர்கள் 30 சீர்களாகக் குறைந்தன. எனவே 70 தளைவகைகள் 7 தளை வகைகளாகக் குறைந்தன எழுவகையான தளைப் பாகுபாடு காக்கைபாடினியத்தில் குறிப்பாக இருந்தாலும் யாப்பருங்கலத்திலேதான் முதன்முதலாக இலக்கண வடிவம் பெறுகிறது.[16] இதனையே பின்னால் எழுந்த இலக்கண நூல்களும் எடுத்துரைக்கின்றன.

2.1 தொல்காப்பியத்தில் ஆசிரியத்தளை ஒன்றே தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. 'சீரியை மருங்கின் ஓரசை ஒப்பின் ஆசிரியத் தளையென் றறியல் வேண்டும்' என்பது தொல்காப்பியம். தொல்காப்பியரைப் போலவே காக்கைப்பாடினியார், அவிநயனார், மயேச்சுரர் ஆகியோர் ஈரசைச்சீர் தம்முன் நேரும் நேருமாய்-நிரையும் நிரையுமாய் ஒன்றுதல் ஆசிரியத்-

---

14. Ibid, பக். 439
15. யாப்பருங்கலம், ப. 455.
16. Ibid நூற்பா. 17.

தளை என்று ஒரே வகையாகக் கூறினர். முதன் முதலாக, யாப்பருங்கலம்தான் நேரும் நேரும் ஒன்றுவதை 'நேரொன்றாசிரியத் தளை' என்றும், நிரையும் நிரையும் ஒன்றுவதை 'நிரையொன்றாசிரியத்தளை' என்றும் இருவகையாகப் பிரிக்கிறது.

2.2 'வெண்டளை' என்ற சொல்லாட்சி ஒரே ஒரு இடத்தில் குறிக்கப்படுவதைத்தவிர அதன் இலக்கணம் கூறப்படவில்லை. உரையாசிரியர்கள் வெண்டளையின் இலக்கணம் கூறும் நூற்பாக்களை விளக்குவதில் வேறுபடுகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, 'வெண்சீர் ஈற்றசை நிரையசை இயற்றே' என்ற நூற்பாவினை இளம்பூரணர் வெண்சீர் வெண்டளையின் இலக்கணத்துக்குரியதாகக் கொள்வர். 'வெண்சீர் ஈற்றசை தளை வழங்குமிடத்து இயற்சீரசை நிரையீறு போலும்' என்கிறார் இளம்பூரணர்.[17] நேரினை இறுதியாகக் கொண்ட வெண்சீருடன் நேர் தளைப்படுவது வெண்சீர் வெண்டளை என்று பிற்கால யாப்பிலக்கணிகள் கூறுவர். நேரும் நேரும் சேர்வது நேரொன்றிய ஆசிரியத்தளை எனக் கருதி விடுவாரோ என்று எண்ணி, இயற்சீர்கள் நேரும் நிரையுமாகத் தளைப்படுவதைப் போன்று வெண்சீர் ஈற்றசை தட்டும் என்று இளம்பூரணர் விளக்குகிறார். ஆனால் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் அந் நூற்பாவினை கலித்தளைக்குரியதாகக் கொள்வர், அது பொருந்தாது.

> 'அளவும் சிந்தும் வெள்ளைக் குரிய
> தளைவகை ஒன்றாத் தலைமை யான'

என்ற நூற்பா வெண்பாவிற்குரிய நிலங்களை விளக்குகின்றது. 'தளைவகை ஒன்றாத் தன்மை' என்ற தொடரினைப் பிற தளைகள் வெண்பாவில் விரவக் கூடா என்ற பொருண்மையினைத் தருவதாகவும், இயற்சீர் வெண்டளை பற்றிக் குறிப்பிடுவதாகவும் உரையாசிரியர்கள் கொள்வர். ஆகவே தொல்காப்பியத்தில் வெண்டளை பற்றித் தெளிவாக உணர்ந்து கொள்ள முடியவில்லை. தொல்காப்பியத்துக்குப் பின்னெழுந்த காக்கைபாடினியம், யாப்பருங்கலம் ஆகியன வெண்டளையை இரண்டாகப் பிரிந்துக் கூறுகின்றன. இயற்சீர்கள் இரண்டு நேரும் நிரையுமாய், நிரையும் நேருமாய் தளைத்தல் இயற்சீர் வெண்டளை என்றும், நேரிறுதி வெண்சீர் ஒன்று நேர்முதல்

17. தொல்-பொருள்-இளம்பூரணம், ப. 432.

சீருடன் புணர்வது வெண்சீர் வெண்டளை என்றும் விளக்கப்படுகின்றன. வெண்சீர் வெண்டளையைக் 'கலக்கும் தளை' என்று காக்கைபாடினியம் குறிப்பிடும்.[18]

2.3 'கலித்தளை' பற்றிய விளக்கமும் தொல்காப்பியத்தில் கிடைத்திலது. 'கலித்தளை மருங்கு', 'கலித்தளை அடிவயின்' என்ற தொடர்கள் கலியடியைக் குறிக்க வருகின்றன.[19] இவ்விரண்டு இடங்களைத் தவிர கலித்தளை ஆட்சியினைக் காண இயலாது. கலித்தளையின் இலக்கணம் பெறுவது குறித்து உரையாசிரியர்களிடையே வேறுபாடுகள் உள. 'நிரைமுதல் வெண்சீர் வந்து நிரைதட்டல்' என்ற நூற்பாவினைக் கலித்தளையின் இலக்கணம் கூறுவதாகக் கொள்வர் இளம்பூரணர்.[20] ஆனால், பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் 'கலித்தளையின் விகற்பம்' கூறுகின்ற நூற்பாவாகக் கருதுவர்.[21] நிரையீற்று இயற்சீருக்குப் பின் நிரைமுதல் வெண்சீர் வந்து நிரையொன்றாசிரியத்தளை தோன்றினாலும், அது கலித்தளையின் பாற்படும் என்று அவர்கள் விளக்கம் தருகின்றனர். 'வெண்சீர் ஈற்றசை நிரையசை யியற்றே' என்ற நூற்பாவினைக் கலித்தளையின் இலக்கணம் கூறுவதாகக் கொள்வர். இது வலிந்து பொருள் கோடலைத்தான் உணர்த்துகிறது. காக்கைபாடினியார் முதலாக எல்லா யாப்பிலக்கணிகளும் நேரீற்று வெண்சீர் முன்னர் நிரைமுதல் சீர்வந்து புணர்தலைக் கலித்தளை என்று வரையறுத்துள்ளனர்.

2.4 'வஞ்சித்தளை' என்ற சொல்லாட்சிகூட, தொல்காப்பியத்தில் இல்லை. ஆசிரியத்தளையை விளக்கியும், வெண்டளை கலித்தளை என்ற இரண்டையும் பெயரளவில் குறித்தும் சென்றுள்ளதைக் கண்டோம். 'தன்சீர் உள்வழித் தளைவகை வேண்டா' என்ற கொள்கையினர் ஆதலால், ஒருவேளை தொல்காப்பியர் வஞ்சித்தளை பற்றிக் குறிக்காமலே சென்றிருக்கலாம். இக்கருத்தின் அடிப்படையில் இளம்பூரணரும் பேராசிரியரும் வஞ்சித்தளை பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறாமைக்கு விளக்கம் தந்துள்ளனர்.[22] தொல்காப்பியர் வஞ்சித்-

---

18. காக்கைபாடினியம், ப. 45.
19. தொல்-பொருள்-இளம்பூரணம், நூற்பா : 332, 333.
20. ,, ,, ,, ப. 447.
21. தொல்-பொருள்-பேராசிரியம், ப. 213.

தளை கூறாமைக்கு மற்றொரு காரணமும் உண்டு. தொல்காப்பியம் ஆசிரியம், வெண்பா, கலிப்பா ஆகிய மூவகைப் பாக்களிலும் பெரும்பாலும் பயின்று வருகின்ற நாற்சீரடியினை, 4 எழுத்து முதலாக 20 எழுத்து ஈறாகக் கொண்டு 17 நிலங்களாக ஐவகையடிகளாகப் பகுக்கின்றது. வஞ்சிப்பாவில் நாற்சீரடி வராது; பெரும்பான்மையாக இருசீரடியும், சிறுபான்மையாக முச்சீரடியும் வரும் என்று கூறுகின்றது தொல்காப்பியம். நாற்சீரடியில்தான் தளையும் தொடையும் பார்க்கப்படும்; நாற்சீரடியின் நீங்கிப்பார்த்தல் இல்லை என்று தொல்காப்பியர் விதி கூறுவதால், வஞ்சியில் நாற்சீரடி பயிலாமையே வஞ்சித்தளை கூறாமைக்குக் காரணமாகும். தொல்காப்பியருக்குப் பின்வந்த யாப்பிலக்கணிகள் வஞ்சித்தளை பற்றிக் கூறுகின்றனர் காக்கைபாடினியார் 'வஞ்சித்தளை' ஒன்றையே கூறுகின்றார். சிறுகாக்கைபாடினியார் 'வஞ்சி வகைமை வரைவின்றாகும்' என்கிறார்.[23] யாப்பருங்கலம் 'தன்சீர் இறுதி நிரையொடு நேர்வரின் வஞ்சித்தளையின் வகை இரண்டாகும்' என்று குறிப்பிடுகின்றது இதனையே பின்னால் வந்த யாப்பிலக்கணங்கள் வழிமொழிகின்றன

25 பலவாறாகப் பிரிக்கத்தக்கவாறு இருந்த தளைகளை ஏழுக்குள் கொண்டு வருவதற்கு ஏதாவது அடிப்படை உண்டா என்பது ஆராயவேண்டிய விஷயம். செந்தூக்கு, மதலைத்தூக்கு, துணிபுத்தூக்கு, கோயிற்றூக்கு, நிவப்புத்தூக்கு, கழாற்றூக்கு, நெடுந்தூக்கு என்ற ஏழு தூக்குகளும் தாளங்களின் வழியே அமையும் என்று அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுவர்.[24] குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்று நரம்புகளை, ஏழு வகைகளாகப் பிரிப்பதும், சரிகமபதநி என்று சுரங்களை ஏழு வகைகளாகப் பகுப்பதும் இவண் நினைவுகூரத்தக்கது. இவ்வாறு இசைக் கலையில் ஏழிசைப் பகுதியாகப் பிரித்துப் பயிலும் முறைமை பாட்டுக் கலையிலும் தாக்கம் பெற்றிருக்கலாம். பாட்டில் வரும் ஓசைக்கு அடிப்படைக் கூறுகளாகத் தளைகள் அமைவதால், தளைகளையும்

---

22 தொல் பொருள்-இளம்பூரணம், ப. 444
தொல்-பொருள்-பேராசிரியம், ப. 205.

23. யாப்பருங்கலம், ப 95

24. சுப்பிரமணியன், ச வே , அடியார்க்கு நல்லார் உரைத்திறன், ப. 147.

ஏழுவகைகளாகப் பாகுபாடு செய்திருக்கலாம். எனவே ஏழுவகைப் பாகுபாடு இசைக் கலையின் தாக்கத்தில் ஏற்பட்டதன் விளைவு எனக் கொள்ளலாம்.

3.0 தொல்காப்பியம் கூறும் ஏழு வகை யாப்புக்களில் பாட்டுயாப்பு ஒன்றே ஓசையாலும் அடி வரையாலும் பிற யாப்புக்களிலிருந்து வேறுபடுத்தப்படுகின்றது. ஆசிரியம், வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா ஆகிய நான்கும், அகவல், அகவலல்லாதது (செப்பல்), துள்ளல், தூங்கல், என்ற நான்குவகை ஓசையின் அடிப்படையில் பிரித்துணரப்படுகிறது. ஒவ்வொரு பாவுக்குரிய ஓசையினை அதற்குரிய சீர்களே ஆக்கும் என்று கொள்ளல் முடியாது. ஏனெனில் வெண்சீர் ஒன்றே வெண்பாவுக்கும் கலிப்பாவுக்கும் பொதுவானது. வெண்சீர் ஒன்றே செப்பலோசை, துள்ளலோசை என்ற இரண்டையும் உருவாக்குகிறது. அப்படியெனில் ஒரே சீர் இரண்டு ஓசைகளை எவ்வாறு படைக்கிறது என்ற கேள்வி தோன்றுகிறது. சீர்கள் ஓர் அடியில் சேர்ந்து நின்று புணரும் முறைமையிலே வெவ்வேறு ஓசைகள் தோன்றுகின்றன. அதாவதுதளைகளின் அடிப்படையிலே ஓசைகள் உருவாகின்றன என்ற உண்மை தெரிய வருகிறது. அதனாலன்றோ, தளைகள் ஒவ்வொன்றையும் அவ்வப்பாக்களின் பெயரோடு இணைத்து யாப்பிலக்கணிகள் கூறியிருகின்றனர். ஆசிரியத்தளையால் அகவலோசையும், வெண்டளையால் செப்பலோசையும், கலித்தளையால் துள்ளலோசையும், வஞ்சித்தளையால் தூங்கலோசையும் தோன்றுகின்றன. எனவேதான் தளையை உறுப்பாகக் கூறாவிட்டாலும் தளையைப் பற்றிப்பேசவேண்டிய நிலை தொல்காப்பியருக்கு ஏற்படுகிறது. தொல்காப்பியர் ஓசையின் ஆக்கத்திற்கு தளை அடிப்படையாக அமைவதால் தூக்கின் உள்ளுறுப்பாகக் கருதிக் கூறியிருக்கிறார் என்று முன்னரே விளக்கப்பட்டது.

3.1 தளைக்கும் ஓசைக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை உணர்ந்த யாப்பிலக்கணிகள், தளையை ஓசையுடன் இணைத்து இலக்கணம் படைத்திருக்கின்றனர் தொல்காப்பியத்திற்கு அடுத்துத் தோன்றிய சங்க யாப்பு தளை அடிப்படையில் ஒவ்வொரு பாவிற்குரிய ஓசையினை மூன்றாகப் பகுத்து விளக்குகின்றது.[25] எடுத்துக்காட்டாக, நேரொன்றிய ஆசிரியத்தளையால் மட்டும் ஆவது ஏந்திசை அகவல் ஓசை என்றும், நிரையொன்றிய ஆசிரியத்தளையால் மட்டும் ஆவது தூங்கிசை

அகவல் ஓசை என்றும், இருவகை ஆசிரியத்தளைகளும் கலந்தமைவது ஒழுகிசை அகவல் ஓசை என்றும் ஆசிரியப்பாவிற்குரிய அகவலோசையைத் தளையடிப்படையில் மூன்றாகப் பிரித்துக் காட்டுகின்றது. இவ்வாறாக செப்பலோசை, துள்ளலோசை, தூங்கலோசை ஆகிய மூன்றினையும் 9 ஆகப் பிரிக்கின்றது. எனவே தொல்காப்பியர் குறிப்பிட்ட நான்கு ஓசைகளைத்தளையின் வருகையை வைத்து 12 ஆகப் பிரித்துள்ளார் சங்கயாப்புடையார். இவ்வகையான பாகுபாடு, யாப்பருங்கலக் காரிகை உரையாசிரியர்களால் மேற்கோளாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. முத்துவீரியம் ஒன்றே பன்னிரண்டு வகையான ஓசைப் பாகுபாட்டை ஏற்று இலக்கண வடிவம் கொடுத்துள்ளது.[26] ஆகவே தளை அடிப்படையில் ஓசைப் பாகுபாடு செய்வது தமிழ் யாப்பியல் வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். தளையடிப்படையில் ஓசையினைப் பாகுபாடு செய்வது தளைக்கும் ஓசைக்கும் உள்ள பிரிக்கலாகா உறவை உணர்த்துகிறது என்பதில் ஐயமில்லை.

3.2.0 தற்காலத்திலும் தமிழறிஞர்கள் சிலர் தளையினை ஓசையுடன் தொடர்புபடுத்திக் கூறியிருக்கும் கருத்துக்களை இவண் குறிப்படுதல் பயன் தருவதாகும் திரு. ஆபிரகாம் அருளப்பன் 'தொல்காப்பிய யாப்பு' என்ற நூலில், 'ஓசையும் தளையும்' என்ற பகுதியில், ஓசை, தளை என்ற இரண்டையும் விளக்கும் தொல்காப்பிய நூற்பாக்களை பொறுக்கி எடுத்து தொகுத்துத் தந்திருக்கின்றார்.[27] 'ஓசையும் தளையும்' என்று அவர் தலைப்பிட்டுருப்பதே, அவர் ஓசைக்கும் தளைக்கும் தொடர்பு இருப்பதை உய்த்துணர வைக்கிறார் என்று கொள்ளலாம்

3 2 1 ஓசைக் கூறினை உண்டாக்குவதில் தளை பெறுமிடத்தை அ.ம. பரிமணம் 'தளையின் இன்றியமையாமை' என்ற தம் கட்டுரையில், விரிவாக எடுத்து விளக்கியிருக்கிறார். ''அசையும் சீரும் தனித்த நிலையில் பாவுக்குரிய ஓசைக் கூறுகளைக் கொண்டிருப்பதாகக் கூறுதற்கில்லை. ஒவ்வொரு பாவுக்குரிய குறிப்பிட்ட ஓசைக் கூறுகளைக் கொண்டிருக்கும் உறுப்பு தளையேயாகின்றது'' என்று[28] அவர் கூறும் கருத்துக்கள் ஓசையினைப் படைப்பதற்கு அடித்தளமாக அமைவது தளைகளே என்பதைத் தெளிவாக விளக்குகின்றன.

---

25. யாப்பருங்கலக் காரிகை, பக். 84-88.
26. முத்துவீரியம், நூற்பா : 913 930. 944, 955.
27. ஆபிரகாம் அருளப்பன். தொல்காப்பிய யாப்பு ப. 18-24.
28. 8 வது ஆய்வுக் கோவை, ப. 693

3.2.2 தயை என்பதைத் 'தாளம்' என்பதுடன் தொடர்புபடுத்தி மு. வரதராசன், ச. வே. சுப்பிரமணியன் ஆகியோர் சிந்தித்திருக்கிறார்கள். "சீர் என்பது தாளத்தைக் குறிக்கும் தளை என்பது தாளப் பொருத்தத்தைக் குறிக்கும்"[29] என்றும், "சீர், தளை என்னும் சொற்கள் பாட்டுக்கும் இசைக்கலைக்கும் இருந்த பழைய உறவைத் தெரிவிக்கின்றன. .... இசைக்கு மிகத் துணையான தாளத்தை மிக நுட்பமான முறையில் செவிக்குப் "புலனாகும் வகையில் அமைப்பதே தளை" என்றும்[30] மு. வரதராசன் கூறுகிறார். அகவல், செப்பல், துள்ளல் தூங்கல் எனும் பாவுக்குரிய ஓசைகள் செவிப்புலனால் உணரப்பட வேண்டியன. இன்று நாம் இவற்றைப் பாவில் பயிலும் தளைகள் வாயிலாகவே அறிகின்றோம் என்றால் மிகையாகாது. இந்நிலை, தளை தாளத்தோடு ஒப்புமைப்பட்ட ஒன்றோ என நினைக்கத் தோன்றுகிறது. பாவுக்குரிய சிறப்பு ஓசைகளைப் பிற்காலத் தலைமுறையினர் கேட்கத்தக்க வாய்ப்போ ஒலிப்பதிவுக் கருவிகளோ இல்லாத முற்கால யாப்பிலக்கணர் அதனைத் 'தளை' என ஒன்றை வகுத்து அதன்மூலம் உணர்த்த முயன்றனர் போலும்"[31] என்று ச. வே. சுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுகிறார். இவர் தளையை ஓசையுடனும், மலையாள யாப்பியலில் கூறப்படும் 'தாளம்' என்ற உறுப்புடனும் ஒப்பிட்டுச் சிந்தித்திருக்கிறார்.

3.3 யாப்பிலக்கணிகளும், தற்காலத் தமிழறிஞர்களும் தளையைப் பாட்டின் ஓசையுடன் - தாளத்துடன் உறவுபடுத்திச் சிந்தித்திருப்பதைக் காண்போம். பாட்டில்வரும் 'தளை' என்ற உறுப்பும், இசையில் வரும் 'தாளம்' என்ற உறுப்பும் ஒன்றாம். அல்லது இரண்டிற்கும் எவ்வகைய தொடர்புஉள்ளது என்பதை விரிவாக ஆராய வேண்டியிருக்கிறது. நாட்டுப்பாடல் என்ற ஒன்றிலிருந்தே பாட்டுக் கலையும் இசைக் கலையும் தனித்தனியாகப் பிரிந்து வளர்ந்திருக்கின்றன என்பது யாவரும் அறிந்த உண்மை. பரிணாம அடிப்படையில் பார்க்கும் பொழுது இரண்டு கலைகளும் ஒரே மூலத்திலிருந்து தோன்றியிருப்பதால் தளையும் தாளமும் பிறப்புறவு (genetic relation) கொண்டிருக்கிறது என்று ஊகிக்க முடிகிறது.

---

29. வரதராசன், மு., இலக்கிய ஆராய்ச்சி, ப. 115.
30. வரதராசன். மு. இலக்கியத்திறன், ப. 119.
31. சுப்பிரமணியன், ச.வே., மொழிக் கட்டுரைகள், பக். 154-55.

4 0 0 கலிப்பா தவிர மூன்று பாக்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் இரண்டு தளைகள் உரியன. வெண்பா தவிர ஒரு பாவிற்குரிய தளைகள் பிற பாக்களிலும் மயங்கி வரலாம்.[32] வெண்பாவில் இருவகை வெண்டளைகள் மட்டுமே வரவேண்டும்; வேற்றுத் தளைகள் விரவக்கூடாது. தமிழ் யாப்பிலே அதிகம் நெகிழ்ச்சி (flexiblity) இல்லாத யாப்பு வெண்பாவாகும். பிற தளைகள் விரவாத தூய்மையினை வைத்து, இதனை அந்தணச் சாதியாருக்கும் முல்லை நிலத்துக்கும் உரியதாகவும் பாட்டியல் நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. வெண்பா யாப்பு பிற தளைகள் விரவ இடங்கொடுக்கும் பொழுது அது 'கொச்சக வெண்பா' என்ற பெயரினைப் பெறும் என்று நச்சினார்க்கினியர் கூறுவர்.

4.0.1 புலவர்களிடத்தில் ஆசிரியப்பா அதிகம் பயிற்சியில் இருந்ததால் தொல்காப்பியர் ஆசிரியப்பாவிற்கு முதலிடம் தந்தார்; ஆனால் பிற்கால யாப்பிலக்கணிகள் பிற தளைகள் விரவாத் தன்மையினை வைத்து வெண்பாவினை நான்கு பாக்களில் முதன்மையாகக் கூறினார். ''பெரும் புலவரால்–ஆசிரியரால்-இப்பா கையாளப்பட்டமையால் இஃது ஆசிரியம் என்று பெயர் பெற்றது எனக் கூறலாம்''[33] என்று சு. வித்தியானந்தன் கூறுவர். ஆசிரியம் நெகிழ்ச்சிக்கும் (flexiblity) மாற்றத்திற்கும் (variation) இடம் தருவதால் பல புலவர்களால் கையாளப்பட்டது. ஆசிரியத்தில் பிற சீர்களும் தளைகளும் மயங்கி வரலாம். புலவர்களுக்கு எளிமையான யாப்பு ஆசிரியமாதலால், தமிழிலக்கிய வரலாற்றிலே தன்னுணர்ச்சிப்பா, காவியம், நாடகம் என்ற மூன்று முக்கியமான இலக்கிய வகைகளிலும் செல்வாக்கு பெற்றுள்ளது. சங்க இலக்கியங்கள் பெரும்பாலும் ஆசிரியப்பாவில் அமைய, சங்கம் மருவிய அறநூல்கள் பெரும்பாலும் வெண்பாவிலே அமைந்தன. இடைக்காலத்தில் இரண்டின் ஆட்சியும் அருகிவிட்டன.

4 0.2 கலியும், பரிபாட்டும், வஞ்சிப்பாட்டும் சங்க இலக்கியத்தில் சிறிய இடத்தைப் பெற்றன. உறுப்புக்களால் அமைந்த அம் முப்பாட்டும் பாடுவதற்குக் கடினமாக இருந்தமையால் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வழக்கிறந்தன போலும்.

---

32. யாப்பருங்கலம், நூற்பா : 22.

33. வித்தியானந்தன், சு, தமிழர் சால்பு, ப. 342.

நால்வகைக் கலிப்பாக்களில் ஒன்றான கலிவெண்பாட்டு பிற்கால யாப்பிலக்கணிகளால் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டன. இவர்கள் இரண்டாகப் பிரிப்பதற்குக் காரணம் தளையின் ஆட்சியே. வெண்கலிப்பா என்பது முழுவதும் வெண்டளைகளால் ஆனது; கலிவெண்பா என்பது வெண்டளைகளும் பிற தளைகளும் கலந்து அமைவது.[34] இடைக்கால யாப்பிலக்கணிகள் இவ்விரண்டையும் கலிப்பாவின் வகைகளாகக் கொண்டாலும், முழுதும் வெண்டளைகளால் ஆன வெண்கலிப்பாவை முத்துவீரியம் வெண்பா வகைகளுள் ஒன்ருகக் கூறுவது குறிப்பிடத்தக்கது [35] பாக்கள் இயற்றும்பொழுது தளை பற்றிய சிந்தனை இன்றியமையாததாதலால் பாவகையில் கவிதை படைப்பவர்கள் குறைந்து வருகின்றனர்.

4.1.0 கலிப்பாவின் நான்கு பிரிவுகளுள் ஒன்றான 'கொச்சக ஒருபோகு' என்பதைப் பாவினங்களின் தோற்றத்திற்கு மூலமாகப் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.[36] இக்கருத்தை ஏற்று விளக்கியுள்ளார் ஏ. சிதம்பரம் செட்டியார் அவர்கள். கலிப்பாவில் பிற சீர்களும் பிற தளைகளும் மயங்கி வரலாம்; எனவே கலிப்பாவின் உறுப்பிலிருந்து தோன்றிய பாவினங்களுக்கும் தலைவரையறை இல்லை என்று கூறலாம். பாக்கள் ஓசை அடிப்படையில் வேறுபடுத்தப்பட்டதால் தளை ஒரு முக்கிய உறுப்பாகக் கருதப்பட்டது; பாவினங்கள் அவ்வாறு இல்லை சீர், அடி என்ற இரண்டின் அடிப்படையில்தான் பாவினங்கள் வகைப்படுத்தப் படுகின்றன பாவினங்களில் ஓசையினை நிர்ணயம் செய்வது குறிப்பிட்ட சீரும் அடியும். இதனால் பாவினங்களில் உள்ள ஓசை வேறுபாடுகள் பலவாயின

4 1 1 பாவினங்களாகப் பெயர் சூட்டப்பட்டுள்ள சில பாடல்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட தளைவகை ஆட்சி பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். ஆனால் அந்த தளைக்கும் பாவினத்தின் பெயருக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இருக்காது. இதனை இரண்டு எடுத்துக்காட்டுக்களின் மூலம் காணலாம்.

---

34. யாப்பருங்கலக் காரிகை, பக். 134 - 135.

35. முத்துவீரியம், நூற்பா : 910.

36 தொல் - பொருள் - பேராசிரியம், பக். 340 - 346.

''கன்று குணிலாக் கனிஉதிர்த்த மாயவன்
இன்றுநம் ஆனுள் வருமேல் அவன்வாயில்
கொன்றையம் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி''

இச் சிலம்புப் பாடல் இயற்சீர் வெண்டளை, வெண்சீர் வெண்டளை என்ற இருவகைத் தளைகளால் ஆனது. ஆனால் இதனை 'ஆசிரியத் தாழிசை' என்று கூறுவர். வெண்டளை வெண்பாவிற்குரியது; ஈற்றடி முச்சீராக இருக்கவேண்டும்என்ற இலக்கணம் ஒன்றே இதில் மீறப்பட்டுள்ளது. எனவே இதனை வெண்பாவின் பாவினமாக வெண்டாழிசை எனப் பெயரிட வேண்டிய ஒன்று 'ஆசிரியத் தாழிசை' என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. ஆசிரியம் என்பதற்கும் தளைக்கும் எவ்விதத் தொடர்புமில்லை.

''என்பே விறகா இறைச்சி அறுத்திட்டுப்
பொன்போற் கனலிற் பொரிய வறுப்பினும்
அன்போ டுருகி அகங்குழை வார்க்கன்றி
என்பொன் மணியினைக் காண வொண்ணாதே''

இத் திருமந்திரப் பாடலில் இயற்சீர் வெண்டளை, வெண்சீர் வெண்டளை என்ற இரண்டு வெண்டளை தவிர வேற்றுத் தளைகள் விரவவில்லை. இது போன்ற பல திருமந்திரச் செய்யுட்கள் சீரும் தளையும் தட்டாத வெண்பாத் தன்மை இருந்தும் 'கலிவிருத்தம்' என்று அழைக்கப்படுகின்றன. 'கலி' என்பது கலித்தளையைத் துள்ளலோசையைக் குறிக்கும் ஆனால் இங்கு கலி என்பதற்கும் தளைக்கும் எவ்விதச் சபபந்தமுமில்லை. ஆகவே மேலிரண்டு எடுத்துக்காட்டுக்களிலிருந்து பாவினத்தில் பயின்றுவரும் தளைக்கும் பாவினத்தின் பெயருக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லை என்று அறியலாம்.

4.1.2 பாவினங்களில் தளைவரையறை இல்லை என்று விதிகொண்டமையால் பாவினங்களை வகைப்படுத்தும்பொழுது தளையைப் புறக்கணித்துவிட்டனர். தளை தட்டிய பாவகைகளை பாவினமாகக் கொண்டனர் எடுத்துக்காட்டாக, குறள் வெண்பாவில் வேற்றுத்தளை விரவி செப்பலோசை அழிவுற்றவழி, அது 'குறட்டாழிசை' என்றழைக்கப்பட்டது. கலிப்பாவிற்குரிய கலித்தளை அதன் இனங்களான கலித்தாழிசை, கலித்துறை, கலிவிருத்தம் ஆகிய மூன்றிலும் இடம் பெறவில்லை. கட்டளைக் கலித்துறை வெண்டளை பிழையாமல் பாடப்பட்டு வருகின்றது. கட்டளைக் கலித்துறை ஒன்றிலேதான் வெண்டளையின் வருகை வரையறுக்கப்பட்டதாலே, கட்டளைக் கலித்துறையின் இலக்கணம் யாப்பிலக்கண

நூல்களில் இடம் பெறவில்லை. கட்டளைக் கலித்துறை பற்றி வீரசோழியம் குறிப்பிட்டாலும் தளை வரும் முறையினைச் சுட்டவில்லை.[37] காரிகை உரையாசிரியர் கட்டளைக் கலித்துறைக்குரிய இலக்கணத்தைக் கூறுகிறார். தொன்னூல் விளக்கம் அதனைப் பின்பற்றுகிறது.

4.2 'அடியுள்ளனவே தளையொடு தொடையே' என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா தளை, தொடை இரண்டிற்கும் உள்ள பொதுச்செயற்பாட்டினை விளக்குகின்றது. நாற்சீரடியில் தான் தளையும் தொடையும் கொள்ளப்படும் என்பது அதன் பொருள். தளையும் தொடையும் இரண்டு அடிகளையும் - இரண்டு சீர்களையும் பிணைக்கும் ஒலிநய உறுப்புக்கள் (Rhythmic units) இரண்டும் கவிதையின் ஓசையின் போக்கை முடுக்கி விடுபவை; மாற்றியமைப்பவை. இவ்விரண்டும் தொழின்மையால் (function) ஒரே மாதிரியாகச் செயற்படுவதால் தொல்காப்பியர் இரண்டையும் இணைத்துப் பேசுகிறார். பாவகைளுக்குத் தளைகள் மிகவும் இன்றியமையாதவை; ஆனால் தொடைகள் அவ்வளவு அவசியமானவை அல்ல. எனவே பழந்தமிழ் தளைவகையில் மனம் செலுத்தியிருந்ததால் தொடை வகைகளை ஆளுவதில் ஆர்வங் காட்டிலர். சங்கக் கவிதைகளில் தொடை வகைகள் இயல்பாகவே அளவாகவே உள்ளன. பாவினங்கள் தளையை ஒதுக்கியதால் தொடை வகைகளுக்குச் சிறப்பிடம் தரவேண்டி வந்தது. தலையாகு எதுகை, பொழிப்பு மோனை ஆகியவை பாவினங்களில் கட்டாயமாக்கப்பட்டன. தற்காலப் புதுக்கவிதைகள் தளைவகைகள், தொடை வகைகள் என்ற இரண்டின் கட்டுப்பாட்டிலிருந்து சுயேச்சை பெற்றுவிட்டன. எனவே பாக்களில்தொடையும், பாவினங்களில் தளையும், புதுக்கவிதையில் தளை, தொடை என்ற இரண்டும் பெருமளவு புறக்கணிக்கப்பட்டிருப்பதை வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்தில் காணலாம்.

5.0 இக்கட்டுரை செய்யுளுக்கும் தளைக்கும் உள்ள பிரிக்கலாகா ஆழமான உறவை விளக்கியிருக்கின்றது. இக்கட்டுரையின் முடிபாகக் கீழ்க்கண்ட கருத்துக்களை கொள்ளலாம்.

(1) தளை தமிழ் யாப்புக்கே உரிய சிறப்புறுப்பு (unique element). உறுப்பாகத் தொல்காப்பியர் கூறாவிட்டாலும், அதனின் இன்றியமையாமையை உணர்ந்து வேண்டுமிடங்களில் குறித்துச்சென்றுள்ளார். ஓசைக் கூறினை நல்குவதில் தளைகள் அடித்தளமாக அமைவதால், தூக்கின் உள்ளுறுப்பாகத் தளையைக் கொண்டிருக்கலாம்என்று ஊகிக்கத் தோன்றுகிறது.

(2) பல்காயனார் முதன் முதலாகத் தளைக்கு உறுப்பாம் தன்மையைத் தருகிறார். பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் 'தளையை உறுப்பாகக் காக்கைபாடினியார் கொள்ளவில்லை' என்றும், 'தளையை உறுப்பாகக் கொள்ளல் வேண்டா' என்றும் கூறும் கருத்துக்கள் மறுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. வீரசோழியம் தவிர. இடைக்கால எல்லா யாப்பிலக்கணங்களும் தளையை உறுப்பாகக் கொள்கின்றன. இலக்கண விளக்கம் தளைகளின் எண்ணிக்கை அடிப்படையில் அடிகளை வகைப்படுத்துகிறது.

(3) தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் 'தளைவகை' என்பது சீர்கள் தளைக்கும் 70வகைப் புணர்ச்சிகளைக் குறிக்கும். வஞ்சித்தளை தவிர மூன்று தளைகளைக் குறித்துச் சென்றுள்ளார். தொல்காப்பியர் நேரடியினை மட்டும் வைத்து அடிகளை வகைப்படுத்துவதால், வஞ்சித்தளை பற்றிக் கூறவில்லை. வெண்டளை, கலித்தளை ஆகியவற்றிற்கு இலக்கணம் கூறும் தொல்காப்பிய நூற்பாக்களைக் கொள்வதில் உரையாசிரியர்கள் வேறுபடுகின்றனர். 7 வகைத் தளைப் பாகுபாட்டை யாப்பருங்கலம் முதன் முதலாகக் குறிப்பிடுகிறது. இசைக்கலையில் உள்ள ஏழிசைப் பாகுபாடே தளைகளை ஏழுவகைகளாகப் பிரிப்பதற்குக் காரணமாக இருந்திருக்கலாம்.

(4) தொல்காப்பியர் ஓசையின் அடிப்படையில் பாவகைகளைப் பிரிக்கிறார். பாவகைகளைப் பொருத்த வரையில் ஓசையின் ஆக்கத்திற்குச் சீர்களைவிடத் தளைகள் தாம் அடிப்படையாக இருப்பதால், சங்கயாப்பு முத்துவீரியம் ஆகிய நூல்கள் தளைகளின் அடிப்படையில் ஓசைகளைப் பிரிக்கின்றன. தளைக்கும் ஓசைக்கும் உள்ள உறவினை தற்காலத்தமிழறிஞர்கள் உணர்ந்திருக்கின்றனர். மு. வரதராசன், ச. வே. சுப்பிரமணியன் ஆகிய இருவரும் தளையையும் தாளத்தையும் தொடர்புபடுத்திச் சிந்தித்திருக்கின்றார்கள். பிறப்புறவு அடிப்படையில் பாட்டுக்கலையையும் இசைக்கலையையும் ஒப்பிட்டு நோக்கும் பொழுது, தளைக்கும் தாளத்திற்கும் தொடர்பு இருப்பதை ஊகிக்க முடிகிறது.

(5) வெண்பா தவிர, எல்லாப் பாக்களிலும், பாவினங்களிலும், தளைகள் மயங்கி வரலாம். எனவே அவைகள் மிகுந்த நெகிழ்ச்சியுடையன. பாக்களில் தளையும் பாவினத்தில் தொடையும் சிறப்பாகப் போற்றப்பட்டன. பாவினத்தில் வரும் தளையின் ஆட்சிக்கும் பாவினத்தின் பெயருக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லை. கலிப்பா வகையினுள் ஒன்றான கலிவெண்பாட்டு

இரண்டாகப் பிரிவதற்குத் தளையே அடிப்படைக் காரணமாகும். கட்டளைக் கலித்துறைக்குத் தளைவரையறை இருந்தமையால் இடைக்கால யாப்பிலக்கணங்களில் அது இடம்பெறவில்லை.

குறிப்பு : இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் பொருளை விவாதித்து நன்முறையில் கட்டுரை உருவம் பெறத்துணை புரிந்த டாக்டர் தமிழண்ணல் அவர்களுக்கும் டாக்டர் கோ. விஜயவேணு கோபால் அவர்களுக்கும் என்றும் நன்றியுடையேன்.

9. சங்க இலக்கியத்தில் தலைமகன் கூற்று

இராம. பெரியகருப்பன்
(தமிழண்ணல்)

0. 1. ‘சங்க இலக்கியம்’ ‘‘என்றும் புலராது, யாணர்நாட் செல்லுகினும் நின்றலர்ந்து தேன்பிலிற்றும் நீர்மையது’’. அதனைக் கூற்றுமுறை ஆய்வினால் பகுத்தாய்வதன் மூலம், அக்கால இலக்கியக் கொள்கை பற்றிய உண்மைகளும் விளக்கங்களும் கிடைக்கக் கூடும். சங்க இலக்கியத்தில் 1859 அகப்பாடல்கள் கிடைக்கின்றன. இவற்றுள் தோழி-790, தலைவி-550, தலைவன்-339, தாயர்-72, பரத்தை-51 பிறர் மற்றும் உரையாடல்கள்-57 எனப் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.[1] இதன்படி,

1. RM. Periakaruppan, Tradition and Talent in Cankam Poetry, (Madurai, 1976), p.280.

வாழ்க்கையில் முதலிடம் பெறுபவன்போற் காணப்படும் தலைமகன் இலக்கியத்தில் மூன்றாம் இடமே பெறுவது புலனாகிறது. பிற்காலத்தில், காப்பியங்களில் 'தன்னேரிலாத் தலைமகன்' எனப்பட்டு, அவனது நிகழ்ச்சிகளுக்கே முதன்மை கொடுக்கப்பட்டமை இதனுடன் ஒப்பிடற்பாலது.

0. 2. கிடைக்கப்பெறும் அகப்பாடல்களில் 18 விழுக்காடு மட்டுமே தலைவன் கூற்றுப்பாடல்கள். தோழி கூற்றை விடச் செம்பாதிக்கும் குறைவாகவே இவையுள. இவற்றைக் கொண்டு திணைகளின் கருத்துப்பகுப்பும் புனைதிறமும் தனிச்சிறப்பும் ஆகிய மூன்று செய்திகள் மட்டுமே இச் சிறு கட்டுரையில் ஆராயப்படுகின்றன. முதற்கண் திணை, துறை, கூற்றுப் பற்றிய விளக்கம் தரப்படுகிறது.

0. 3. திணை என்பது அகத்தில் ஏழும் புறத்தில் ஏழும் எனத் தொல்காப்பியரால் வகுத்துரைக்கப்பட்டது. இவை நில அடிப்படைப் பாகுபாடுகளே என்பது உற்று ஆராய்வார்க்குப் புலனாகும். ஒரு பாடலுக்குத் திணை வகுக்கும் பொழுது முதலும் கருவுமாகியவற்றை வைத்தே-அஃதாவது நில அடிப்படையிலேயே பிரிக்கவேண்டும் என்பது இளம்பூரணர் கருத்தாகும்.[2]

> ''புணர்தல் பிரிதல் இருத்தல் இரங்கல்
> ஊடல் இவற்றின் நிமித்தம் என்றிவை
> தேருங் காலைத் திணைக்குரிப் பொருளே''
>
> (தொல். 990)

திணைக்கு உரிப்பொருள் என்றாரே தவிர, இத்திணைக்கு இன்ன உரிப்பொருள் என்று யாண்டும் சுட்டினாரில்லை. ''போக்கெல்லாம் பாலை, புணர்தல் நறுங்குறிஞ்சி, ஆக்கஞ்சேர் ஊடல் அணிமருதம், நோக்குங்கால் இல்லிருத்தல் முல்லை, இரங்கல் நறு நெய்தல், தொல்லவையோர் கண்ட

---

2. ''முறைமையாற் சிறத்தலாவது யாதானும் ஒரு செய்யுட்கண் முதற்பொருளும் கருப்பொருளும் உரிப்பொருளும் வரின் முதற் பொருளால் திணையாகும் என்பதூஉம் முதற்பொருள் ஒழிய ஏனைய இரண்டும் வரின் கருப்பொருளால் திணையாகும் என்பதூஉம் உரிப்பொருள் தானே வரின் அதனால் திணையாகும் என்பதூஉம் ஆம்.'' - இளம். தொல். பொருள். நூ. 3.

நெறி'', என்பது மிகப் பிற்காலத் தனிப்பாட்டு. சங்க இலக்கியத்தில் ஒரு நிலப் பாடலில் பல உரிப்பொருளும் கலந்துவரினும், பெரும்பான்மையும் சிறப்பான உரிப்பொருள் ஒன்றே இடம் பெறுவதற்கு மரபே காரணம். தொடக்க காலத்தில் இது குறிஞ்சிப் பாட்டு என்றால், குறிஞ்சி நிலத்தவர் பாடும் பாட்டு என்றே அறியப்பட்டிருக்கும். அது ஊடலைப் பற்றியதாயினும் குறிஞ்சி முதலும் கருவுமிருந்தால் அது குறிஞ்சிப்பாட்டேயாகும். புணர்தலைப் பற்றிய பாட்டெல்லாம் குறிஞ்சி என்ற ஒரு கருத்து எழுந்தது பிற்பட்ட நிலையே எனலாம். இதிலிருந்து நில அடிப்படைப் பாட்டுக்களை, வகைபிரிக்கவே முதற்கண் குறிஞ்சி, முல்லை என்ற திணைப்பெயர்கள் பயன்பட்டன என்பது போதரும்.

1. 1. தொல்காப்பியர் கூற்று, கேட்போர் இரண்டையும் செய்யுள் உறுப்புக்கள் 34இல் அடக்கிக் கூறுவர்.[3] களவிலும் கற்பிலும் கூற்றிற்குரியாரை அவர் வகைப்படுத்துவர். கேட்டற்குரியோரை அவர் வகைப்படுத்துமிடங்களும் உள.[4] எனவே ஒவ்வொரு அகநாடகத்திலும் கூறுவோரும் கேட்போருமாகிய இருவர் இடம்பெறுவர். இவர்களுள் கூறுவோர் நேர்முகமாகவும் கேட்போர் மறைமுகமாகவும் அகமேடையில் தென்படுவர். சில சமயங்களில் கேட்போர் மாந்தராக அல்லாமல் ஞாயிறு, ஆறு, முகில், முதலிய பிற பொருள்களாக இருந்துவிடுதலும் உண்டு.[5] அல்லது தத்தமது நெஞ்சிற்குக் கூறுவதாகக் கற்பனைப்படுத்துதலும் உண்டு.[6]

1. 2. எங்ஙனமாயினும் அகப்பாடற் படைப்பாளி குறிப்பிட்ட ஒரு பாடற்கண் யார் கூற்று, யாருக்குக் கூறியது, எப்பொழுது கூறியது, எவ் இடத்திற் கூறியது எனப் படிப்பவர் தெளிவாக உய்த்துணருமாறு அதற்கோர் இடம் வைத்துப் புனைய வேண்டும். இதனைத் தொல்காப்பியர் 'முன்னம்' என்பார்.

''இவ்விடத்து இம்மொழி இவர்இவர்க்கு உரியஎன்று
அவ்விடத்து அவரவர்க்கு உரைப்பதை முன்னம்''

(தொல். *1463*)

---

3. தொல். *1259*.
4. தொல். *1452*, *1453* முதலியன.
5. தொல். *1456*.
6. தொல் *1142*.

என்பது தொல்காப்பியம். இதனைப் படிப்பாளி உய்த்துணர்ந்து 'யார் கூற்று' எனப் பாகுபடுத்தும்பொழுது, ஒருசில இடங்களில் கருத்துவேறுபாடு எழவே செய்யும். ஒரே பாடல் தொகுப்பாளர், உரையாசிரியர், திறனாய்வாளர் போன்றவர்களால் வெவ்வேறு கூற்றாக, துறையாகக் காட்டப்பெற்றிருப்பதற்கு இதுவே காரணமாகும். எனினும் பெரும்பான்மையான பாடல்களில் இம் மூன்னம் தெளிவுற அமைந்திருப்பது கருத்திற்கொள்ளத்தக்கது.

1. 3. டாக்டர் மு.வ. அவர்கள் ''சீர், தளை, அடி, தொடை என்பனவாகிய செய்யுளடிப்படையுறுப்புக்கள் ஆடற்கலைக்கும் பாட்டுக்கலைக்கும் பொதுவானவை'' என்பர்[7]. அதுபோல திணை, துறை, கூற்று என்பனவற்றை கூத்துக்கும் அகப்பாட்டுக்கும் பொதுவான அடிப்படை உறுப்புக்கள் எனலாம். திணை என்பது நிலம் – களம் – அரங்கம்; துறை என்பது காட்சி – சூழல்; கூற்று என்பது நாடக உரையாடல் – பாட்டுக் கருத்து (Theme).

இது 'முல்லைத்திணைப் பாட்டு' என்னும்போது, அது எவ்வாறு வகைமைப்படுத்தப்படுகிறது? அதிலிடம் பெறும் முதலும் கருவுமே(நிலம்) வகைமைப்படுத்த உதவுவன. அக் குறிப்பு இல்லாதபோது உரிப்பொருளாலும் வகைமைப்படுத்தலாம் அன்றோ? 'இருத்தல்' உரிப்பொருள் முல்லைத்திணைக்குரியதென்பது மரபாக உள்ளதே தவிர, விதியாக இல்லை. மற்றொன்று: கைக்கிளை, பெருந்திணை என்பன உரிப்பொருளால் வகைமைப்படுத்தப்படாமல், குறிஞ்சியிலோ நெய்தலிலோ இயைத்து வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது 'திணை' பாக்களை வகைமைப்படுத்தவே பெரும்பகுதி பயன்படுவதென்பது விளங்கும். துறையும் கூற்றுமே அகப்பாடலை விளங்கிக்கொள்ள மிக இன்றியமையாதன.

1. 4. திணை என்பது பாட்டிற் கூறப்படும் கருத்துப்பற்றிய 'சூழல்' (Poetic Situation) என்றும், துறை என்பது பாட்டின் அடிக்கருத்து (Poetic Theme) என்றும் டாக்டர் க. கைலாசபதி விளக்குகிறார்.[8] ஆனால் திணை என்-

---

7. மு. வரதராசன், இலக்கியத்திறன், (பாரி நிலையம், சென்னை), ப.199.

8. Dr. K. Kailasapathy, Tamil Heroic Poetry, (Oxford, 1968), pp. 188-192.

பது வகைமை பற்றியது (Classification) என்றும், துறை என்பதுதான் 'சூழல்' (Poetic Situation) என்றும், கூற்று என்பதுதான் அடிக்கருத்து (Theme) என்றும் கூற வேண்டும்.

1. 5. துறையும் கூற்றும் பற்றி ஒப்பிட்டு விளக்கம் காணுதல் இன்றியமையாததாகும். தொல்காப்பியர் புறத்திணை பற்றிய சூத்திரங்களில் எல்லாம்,

'எழுமூன்று துறைத்தே' (புறத். 1006)
'துறை பதின்மூன்றே' (புறத். 1009)

எனத் துறைச் சொல்லையே ஆள்கிறார். அகத்திணை பற்றிய சூத்திரங்களில் எல்லாம்,

'கிளவி' (அகத்.982)
'கண்டோர் மொழிதல்' (அகத்.986)
'உரைத்திற நாட்டம்' (அகத்.987)
'அல்ல கூற்றுமொழி' (களவியல்.1056)
'அவன் வயின் தோன்றிய கிளவியொடு
'தொகை இ' (களவியல்.1060)
'பதின்மூன்று கிளவி' (களவியல்.1061)
'வகைபட வந்த கிளவி எல்லாம்'
(கற்பியல்.1096)

என இவ்வாறு கிளவி, கூற்றுப் போன்ற சொற்களையே ஆள்கிறார். அங்ஙனமாயின் துறை வேறு, கூற்று வேறா? புறத்திற்குத் துறை எனவும் அகத்திற்குக் கூற்று எனவும் பெயர் சூட்டுவானேன்?

1. 6. 'தலைவரும் விழும நிலைஎடுத் துரைப்பினும்
போக்கற் கண்ணும் விடுத்தற் கண்ணும்'
(தொல். 985)

தோழி கூற்று நிகழும் என்னும்போது எடுத்துரைத்தல் கூற்று; போக்கல், விடுத்தல் என்பன சூழல்கள். இச் சூழல்களில் தோழி கூற்று நிகழும் என்பது குறிப்பிடப்படும் செய்தி.

'கட்டில் நீத்த பால்'
'அருளொடு புணர்ந்த அகற்சி'
'காமம் நீத்த பால்' (தொல். 1022)

என்பன வாழ்வு நிலைகளைச் சுட்டுவன.

"......................
அடுத்தூர்ந்து ஏத்திய இயன்மொழி வாழ்த்தும்
சேய்வரல் வருத்தம் வீட வாயில்
காவலர்க் குரைத்த கடைநிலை யானும்
கண்படை கண்ணிய கண்படை நிலையும்"

(தொல் .1036)

என்பனவற்றில் கூற்றும் உள்ளடங்கியிருப்பினும் 'இயன்மொழி வாழ்த்து', 'கடைநிலை', 'கண்படைநிலை' எனத் துறைப்பெயர் பெறுகின்றன.

1. 7. தொல்காப்பியர் அகப்பாடல்களுக்குத் துறையே கூறாதிருக்கவும் பிற்காலத்தில் அகத்திற்கும் புறத்திற்போலத் துறைப்பெயர் அமைப்பதே இலக்கணமாகிவிட்டது. இறையனாரகப் பொருளை ஒருமுறை நோட்டமிட்டாலும் இது விளங்கும். தலைப்பெயல், மதியுடம் படுத்தல், முன்னுறு புணர்ச்சி, ஒருவழித்தணத்தல் என இவ்வாறு வருவனவே பல. நம்பியகப் பொருளிலும் இயற்கைப் புணர்ச்சி, வன்புறை, இடந்தலைப்பாடு, பாங்கற்கூட்டம் என்று நிகழ்ச்சியடிப்படையிற் கூற்றுக்கள் சொல்லிச் செல்லப்படுகின்றன.

பிற்காலத்தில் அகப்பாடல்களுக்கும் துறை கூறும் மரபு, பெருவழக்கமாகிவிட்டதை, கோவை நூல்களிற் காணலாம். புறநானூறு, பதிற்றுப்பத்தில் திணை, துறை கூறுவதுபோல, அகத்திணைப் பாடல்களில் கூறுவதில்லை என்பதைப் பழந்தொகை நூல்களாலறியலாம். கூற்றிலிருந்து அக் கூற்று நிகழ்ந்த சூழலைச் சுற்றிப் பெயரிடும் வளர்ச்சியைக் காணலாம். 'தோழி சேட்படுத்த ஞான்று தலைவன் தன் ஆற்றாமையைக் கூறியது' என்ற கூற்றுப்பெயர் நீளமானது. இதுவே 'சேட்படை' எனத் துறையாகிறது. அத்துறையில் தோழி கூறியதும் தலைவன் கூறியதும் எனக் கூற்றுகள் பலவாகின்றன. இவ்வாறு துறை பெரும் பிரிவு போலவும் கூற்று அதன் உட்பிரிவு போலவும் அகத்தில் ஆயின. புறத்திலோ துறைப் பெயர்களே நிலை பெற்றன; கூற்றுக்களுக்கு அதிக முக்கியத்துவமளிக்கப்படவில்லை.

1. 8. தொல்காப்பியர் துறை என்பதற்குத் தரும் நூற்பாவும்

அதன் உரைவிளக்கங்களும் நம்மைத் தெளிவுபடுத்தவில்லை.

"அவ்வவ மாக்களும் விலங்கும் அன்றிப்
பிறஅவண் வரினும் திறவதின் நாடித்
தத்தம் இயலான் மரபொடு முடியின்
அத்திறம் தானே துறைஎனப் படுமே"

(தொல். 1465)

என்ற இந் நூற்பா கருப்பொருள்களை ஆள்வது பற்றிய மரபை உணர்த்துவதுபோல் உளது. பேராசிரியர், "ஐவகை நிலத்திற்கும் உரியவெனப்படும் பல்வேறு வகைப்பட்ட மக்களும் விலங்கும் பறவை முதலிய பிறவும் தம்மில் மயங்கி-வரினும் அவ்வத்திணைக்கேற்ற இலக்கணமும் வரலாற்று முறைமையும் பிறழாமல் ஒரு துறையின்பாற்படச் செய்தல்" என விளக்குகிறார். "முதலும் கருவும் முறைபிறழ வந்தாலும் 'இஃது இதன்பாற்படும்' என்று ஒருதுறைப்பட வகுத்தற்கு ஏதுவாகியதோர் கருவி அச் செய்யுட்கு உளதாக அமைத்தல் துறையெனப்படும்" என்றும் இது விளக்கப்படும். "மக்களும் மாவும் சென்று நீருண்ணும் துறைபோல, பல்வகைப்பட்ட பொருளும் ஒருநெறிப்பட இயங்குவது" என்றும் பிற்காலத்தில் விளக்கினர். இவற்றால் எல்லாம் தெளிவு ஏற்படவில்லை.

1. 9. அகப்பாடல்களில் நாடக மாந்தர்களே இன்றியமையா-தவர். அவர்களைத் தலைவன், தலைவி, தோழி, தாய் என இவ்வாறு தொல்காப்பியரே வகைப்படுத்தி, கூற்று எண்ணிக்கைகளும் கொடுத்துள்ளார். பிற்காலத்தில் களவு, மதியுடம்படுத்தல், இற்செறிப்பு என மாந்தருக்-குப் பதிலாக நிகழ்ச்சிக் கோவைகளை அடுக்கினர். தொல்காப்பியத்தில்,

'தூதிடையிட்ட வகை'	(தொல்.987)	தூது
'பரத்தையின் அகற்சி'	(தொல்.987)	பரத்தையிற்பிரிவு
'மடன்மா கூறும் இடம்'	(தொல்.1048)	மடல்
'இருவகைக்குறி'	(தொல்.1053)	குறி
'வெறியாட்டிடம்'	(தொல்.1057)	வெறியாட்டு
'செலவிடை அழுங்கல்	(தொல்.1131)	செலவழுங்குதல்
'அறத்தொடு நிலை'	(தொல்.1152)	
'மதியுடம்படுத்தல்'	(தொல்.1073)	

என அகத்திணையிலும் துறைச் சூழல்கள் சுட்டப்படும். எனினும் தொல்காப்பியர், நாடகப் பாங்கிற்குக் கூற்றுமுறை சிறக்குமென்று, துறை தழுவிய கூற்று முறையை அகத்திணையில் வகுத்தாராய்தல் வேண்டும்.

1.10 புறத்திணையில இடம் பெறும் மாந்தரை. அகத்திணையிற்போல ஒரு வரையறைக்குள் கொண்டுவர முடியாது. எனவே, அங்கு யார் யார் கூற்றுக்குரியர் என்று கூறவோ, கேட்டற்குரியர் யார்யார் என வரையறை செய்யவோ இயலாது. மேலும் புறத்திணை நாடகப்பாங்குடையதுமன்று. எனவேதான் விரிச்சி, வேய், புறத் திறை, ஆகோள், பாதீடு, உண்டாட்டு என இவ்வாறு நிகழ்ச்சி மாற்றங்கள் போலத் துறைப்பெயர்கள் தரப்பட்டுள்ளன. இவை கதைப்போக்கைப் புலப்படுத்துவன. அகத்தில்ஆசிரியன் மாந்தர்களைப் பேசவைத்துவிட்டுத் தான் மறைந்து கொள்கிறான்; புறத்தில் ஆசிரியனே பேசுமிடந்தான் மிகுதி. இதனாலும் 'துறை' உருவாக்கம் புறத்திற்குப் பெரிதும் பொருந்திற்று எனலாம்.

1.11. எங்ஙனமாயினும் கூற்றில் துறைச்சாயலும், துறையில் கூற்றுக் குறிப்பும் கலந்தே காணப்படுகின்றன. ''இற்செறிப்பார் எனக் கேட்ட தலைமகள் வரையாது வந்து ஒழுகும் தலைவன் சிறைப் புறத்தானாகத் தோழிக்குச் சொல்லியது'' (ஐங்:111) என்பது அகப்பாடற் கூற்றுவிளக்கம். இதில் **சிறைப்புறம்** என்ற துறைச்சாயல் உளது. ''அவன் (பாரி) மகளிரைக்கொண்டுபோம் கபிலர் பறம்பு நோக்கி நின்று சொல்லியது'' என்ற குறிப்பும் 'கையறுநிலை' என்ற துறைப்பெயரும் (புறம்:114) அமைத்தலைப் புறப்பாடல்களில் காண்கிறோம்.

குறிஞ்சித்திணையில் தலைமகன் கூற்று

2. 0. குறிஞ்சித்திணையில் உள்ள 488 பாடல்களில் தலை மகன் கூற்றாக இடம்பெறுவன 83 பாடல்கள்:

குறுந்தொகை	35
நற்றிணை	23
அகநானூறு	13
ஐங்குறுநூறு	7
கலித்தொகை	5
குறிஞ்சித் தலைமகன் கூற்று	83

2. 1. தலைமகனிடம் பாங்கன் இடித்துக் கூறும்பொழுது, தலைமகன் எதிர்மறுத்துக் கூறுவதும், தன் காதல் மன நிலையைப் பாங்கனிடம் தலைமகன் வெளிப்படுத்துவதும் 13 பாடல்களில் இடம் பெற்றுள. தொல்காப்பியர் 'பாங்கொடு தழாஅல்', 'தோழியில் புணர்வு' (தொல். 1442) என்றார். நச்சினார்க்கினியர் 'பாங்கனைத் தலைமகன் சென்றடையும் கூட்டம்' என இது பொருள்படும் என்று இங்கு விளக்கினார். சங்க இலக்கியத்திற்கு அவ் விளக்கமே பொருத்தமாகும். பிற்காலத்தில் 'பாங்கன் துணையால் தலைவியைத் தலைவன் கூடுவது' பாங்கற் கூட்டம் என்றும், தோழியிற் கூட்டம்போலப் பாங்கற்கூட்டமும் துறைகள் பல உடையதென்றும் விரித்துக் கூறினர்.

> ''இறைவனைத் தேற்றல் குறிவழிச் சேறல்
> இறைவியைக் காண்டல் இகழ்ந்ததற்கு இரங்கல்
> தலைவனை வியத்தல் தலைவியை வியத்தல்''
>
> (நம்பி. 136)

என்றெல்லாம் துறைகள் பலவாயின. தோழி தலைவனைக் காண்டலும் தலைவன் அவள்பாற் குறையிரத்தலும் அவள் அவனைத் தலைவிபாற் சேர்த்தற்கு உதவுதலும் போல்வன இந்நாட்டுப் பண்பாட்டிற்கு ஏற்புடையன. ஆனால் தலைவியைப் பாங்கன் அங்ஙனம் காண்டலும் அவளைத் தலைவன்பாற் சேர்த்தற்கு உதவுதலும் போல்வன இந்நாட்டுப் பெண்மைக்கு ஏலா. சங்க இலக்கியத்துள் இத்தகைய பாடல்கள் காணப்பட்டில. பிற்காலக் கோவை நூல்களில் இத்தகைய பாடல்கள் காணப்படுவது, அவற்றின் செயற்கைத் தன்மையைக் காட்டுகிறது.[9]

2. 2. குறிஞ்சியில் தலைமகன் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுவனவாக ஏறத்தாழ 22 பாடல்கள் உள்ளன. இவை அனைத்தும் பாங்கற்குக் கூறும் பாடல்களைப் போலத் தலைமகன் தனது காதன்மையை வெளிப்படுத்துவன. தலைவன் தலைவியை முதன்முறையாகக் கூடும் இயற்கைப் புணர்ச்சிக்குப்பின் அவளது நலத்தைப் பாராட்டிப்

---

9. RM. Periakaruppan, Tradition and Talent in Cankam Poetry, (Madurai, 1976), p.131.

பேசுகிறான். இது 'நலம்புனைந்துரைத்தல்' என்ற துறைப்பாற்படும். சிலப்பதிகாரம் மனையறம்படுத்த காதையில் கோவலன் கண்ணகியின் நலம் பாராட்டும் பகுதி இதனுடன் ஒப்பிடற்பாலது இதில் தலைவியை நோக்கி நலம் பாராட்டுவன இரண்டும், தன் நெஞ்சினை நோக்கிக் கூறுவது ஒன்றும், தும்பியை நோக்கிக் கூறுவது ஒன்றும் ஆக நான்கு பாடல்கள் உள இவற்றுள் 'கொங்குதேர் வாழ்க்கை' என்ற குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்றுமட்டும் தும்பியை நோக்கித் தலைமகன் கூறுவதாகும். இச் சிறப்பால் அப்பாடல் பற்றிய 'நெற்றிக்கண்' கதையொன்றும் பெருவழக்காயிற்றுப் போலும்!

2. 3. 'பொய்தலையடுத்த மடல்' (தொல்.1057) என்றும் 'மடன்மா கூறும் இடனுமாருண்டே' (தொல். 1048) என்றும் தொல்காப்பியர் கூறும் மடலேறுதல் தலைவன் கூற்றாகவே வரும். தோழியிடம் தலைவன் மடல் ஏறுவதாகக் கூறும் குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்றுளது:

> ''பொன்நேர் ஆவிரைப் புதுமலர் மிடைந்த
> பல்நூல் மாலைப் பனைபடு கலிமாப்
> பூண்மணி கறங்க ஏறி நாணட்டுப்
> பழிபடர் உள்நோய் வழிவழிச் சிறப்ப
> இன்னள் செய்தது இதுஎன முன்நின்று
> அவள்பழி நுவலும் இவ்வூர்
> ஆங்கு உணர்ந்தமையின் ஈங்கு ஏகுமார் உளேனே''
> (குறு . 173)

குறுந்தொகை 183ஆம் பாடலிலும் மடற்குறிப்புண்டு. தோழியாற் குறைமறுக்கப்படும் பொழுதும் தலைவியை அடைய முடியா நிலை ஏற்படும் பொழுதும் தலைவன் மடல் ஏறுவதாக அச்சுறுத்துவான். அன்றி உண்மையிலேயே அவன் மடல் ஏறிவிடுவானாயின் பெருந்திணையாகிவிடும். குறிஞ்சித் திணையில் மடல் பற்றிய பாடல்கள் பல இடம்பெற்றுள்ளன. களவொழுக்கக் காதல் கற்பு நிலையாக மாற இடையூறு ஏற்படும் பொழுது தலைவனிடம் 'மடற்' பேச்சு எழுமாதலின் இவை குறிஞ்சிக்கே உரியனவாயின. அடுத்து, களவு பற்றியே பெரிதும் பேசும் நெய்தலிலும் தலைவன் கூற்றாக வரும் இம் மடற் பாடல்கள் பெரிதும் இடம் பெறுகின்றன.

2. 4. குறிஞ்சிக் கலியில் தலைவன் கூற்றாக வரும் மூன்று

பாடல்கள் 'கைக்கிளை' ஆகவுள. தலைமகன் 'காமம் சாலா இளமையுடையவளிடம்' கொள்ளும் காதல் பற்றிய இதுவும், பெரிதும் குறிஞ்சித் திணையிலேயே சேர்க்கப்பட்டமையை இது காட்டுகிறது. ஐந்திணையின எனக் கருதப்படும் ஏனையவற்றிலும் கைக்கிளைப் பாடல்கள் உள. குறுந்தொகை 337, நற்றிணை 39 ஆகியன கைக்கிளை எனத்தக்கன. இவை குறிஞ்சித்திணைத் தலைவன் கூற்றுப் பாடல்கள்.

''முலையே முகிழ் முகிழ்த்தனவே! தலையே
கிளைஇய குரலே கிழக்குவீழ்ந் தனவே!
செறிமுறை வெண்பலும் பறிமுறை நிரம்பின!
சுணங்கும் சிலதோன் றினவே! அணங்குஎன
யான்தன் அறிவல்; தான் அறியலளே!
யாங்காகுவள்கொல் தானே
பெருமுது செல்வர் ஒருமட மகளே!''

(குறு. 337)

'தோழியை இரந்து பின்னின்ற தலைவன் தன் குறை அறியக் கூறியது, என இப் பாடலுக்குத் தரப்பட்டிருக்கும் 'கொளு' முற்றிலும் பொருத்தமாக இல்லை. தொல்காப்பிய நூற்பாவின்படி (தொல்.53), கைக்கிளை இலக்கணம் பிழையாமல் பாடப்பட்டதென இதைக் கற்பவர் அறிதல்கூடும்.

2. 5. அகநானூற்றில் குறிஞ்சியில் தலைவன் கூற்றாக வரும் 13 பாடல்களும் ஏதேனும் ஒருவகையில் இரவுக்குறித் தொடர்புடையனவாயுள்ளன. இது போன்ற சில நிலைகளால், சங்கத் தொகைப் பாடல்கள் ஒரு சில புலவர்களால் திட்டமிட்டுப் பாடப்பட்டனவோ என்ற ஐயம் எழுகிறது.

2. 6. ஐங்குறுநூற்றில் 291-ஆம் பாடல் குறிப்பிடத்தக்கது:

''மயில்கள் ஆலக் குடிஞை இரட்டும்
துறுகல் அடுக்கத் ததுவே — பணைத்தோள்
ஆய்தழை நுடங்கும் அல்குல்
காதலி உறையும் நனிநல் ஊரே''

'மனைவி உறையும் ஊர் இன்ன இடத்தது' என்ற கற்பனை முல்லைத் திணையில்தான் பெருவழக்கினது. பிரிந்த தலைமகன் திரும்பி வரும்போது கூறுவது இது. இங்ஙனம்

முல்லை உரிப்பொருள், கற்பனை குறிஞ்சியில் இடம்பெறக் காண்கிறோம். 'மயில்' என்ற கருப்பொருள், 'துறுகல் அடுக்-கம்' என்ற நிலவருணனை இதனைக் குறிஞ்சியாக்கிவிட்டன.

2. 7. குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்று 'பெட்ட வாயில் பெற்று இரவு வலியுறுத்தது' என்ற கொளுவுடன் காணப்படு-கிறது. 'பெட்ட வாயில்' என்றால் 'தலைவி விரும்பிய வாயில்'-தோழி என்பது பொருள். அவ் உயிர்த்தோழி-யைத் தலைவன் கண்டுபிடிக்கும் தன்மையைக் காட்-டும் பாடல் இது.

''தலைப்புணைக் கொளினே தலைப்புணைக் கொள்ளும்
கடைப்புணைக் கொளினே கடைப்புணைக் கொள்ளும்
புணை கைவிட்டுப் புனலோடு ஒழுகின்
ஆண்டும் வருகுவள் போலும் மாண்ட
மாரிப் பித்திகத்து நீர்வார் கொழுமுகைச்
செவ்வெரிந் உறழும் கொழுங்கடை மழைக்கண்
துளிதலைத் தலைஇய தளிரன் னோளே!''

(குறு. 222)

இதுபோன்ற தனிச்சிறப்புடைய பாடல்பல தலைமகன் கூற்றாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

2. 8. தலைமகன் கூற்றுப் பாடல்களில் பாங்கன், தோழி, தன் நெஞ்சு எனத் தலைமகன் விளித்துக் கூறும் இடங்களில் எல்லாம் அவனுடைய காதலே - உள்ளன்பே வெளிப்-படுகிறது. தலைவியை நலம் பாரட்டுவனவும் உள. இர-வுக்குறிக்குப் பிறகு, அல்லகுறிப்பட்டு, புணர்ச்சிக்குப் பின்பு எனத் தலைமகன் பேசும் இடங்கள் பலவுள. கைக்கிளை, மடல் என்பன தலைமகன் கூற்றாய்க் குறிஞ்சி சார்ந்தே இடம் பெறுகின்றன.

நெய்தல் திணையில் தலைமகன் கூற்று

3. 1. நெய்தல் சார்ந்த 344 சங்கத் தொகைப் பாடல்களில் 28 பாடல்கள் மட்டுமே தலைமகன் கூற்றாக உள்ளன.

குறுந்தொகை	3
நற்றிணை	6
அகநானூறு	5
ஐங்குறுநூறு	11
கலித்தொகை	3
தலைமகன் கூற்று	28

எல்லாம் களவு ஒழுக்கம் பற்றியவையாயுள. கழற்றெதிர் மறையாக இரண்டும் பாங்கனிடம் நான்கும் தோழியிடம் மூன்றும் தலைவியிடம் ஒன்றும் எனத்தலைவன் கூற்றுக்கள் உள. தலைவன் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுவனவாகப் பத்துப் பாடல்கள் உள்ளன. எல்லாம் தலைவனின் உள்ளன்பை வெளிப்படுத்துவன.

3. 2. குறிஞ்சியிற் போல, கைக்கிளை, மடல் பற்றியன சிலவும் நெய்தலிற் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. நற்றிணை 152 ஆம் பாடல் நெய்தலில் மடல் இடம்பெறுவதைக் காட்டும்; 155ஆம் பாடல் கைக்கிளை எனத்தக்கது.

> "ஒள் இழை மகளிரொடு ஓரையும் ஆடாய்!
> வள் இதழ் நெய்தல் தொடலையும் புனையாய்!
> விரிபூங் கானல் ஒருசிறை நின்றோய்!
> யாரையோ ? நிற் தொழுதனெம் வினவுதும் ;
> கண்டோர் தண்டா நலத்தை — தெண்திரைப்
> பெருங்கடற் பரப்பின் அமர்ந்துறை அணங்கோ?
> இருங்கழி மருங்கு நிலைபெற்றனையோ?
> சொல் இனி மடந்தை!" என்றனென்; அதன்எதிர்
> முள்எயிற்று முறுவல் திறந்தன;
> பல்இதழ் உண்கணும் பரந்தவால் பனியே!"
> (நற் . 155)

'சொல் எதிர் பெறானாய்ச் சொல்லி இன்புறும்' இப்பாடல் கைக்கிளையே ஆயின் "இரண்டாம் கூட்டத்துத் தலைவியை எதிர்ப்பட்டுத் தலைவன் சொல்லியது; உணர்ப்புவயின் வாரா ஊடற்கண் தலைவன் சொற்றதூஉம் ஆம்" என்ற கொளுக் குறிப்புக்கள் எவ்வளவிற்குப் பொருந்தும் எனத் தோன்றவில்லை.

3. 3. 'மடல்' ஏறியதாகப் புனையும் பாடல்கள் பெருந்திணை சார்ந்தன. நெய்தற்கலியில் இத்தகு பெருந்திணைப் பாடல்கள் உள்ளமையைக் காண்க. கழிவிரக்கம் காட்டும் நெய்தலைச் சாரப் பெருந்திணையை வைத்தமை உய்த்துணரற்பாலது.

முல்லைத்திணைப் பாடல்களில் தலைமகன் கூற்று

4. 1. முல்லைப் பாடல்கள் 234. அவற்றுள் தலைவன் கூற்றாக வருவன 91 பாடல்கள். ஏனைய நான்கு திணைகளிலும் தோழி, தலைவிக்குப் பிறகே மூன்றாம் இடத்-

தைப் பெறும் தலைமகன் முல்லைத்திணையில் முதலிடம் பெறுகிறான். தலைவி (56பாடல்) இரண்டாம் இடமும் தோழி (52 பாடல்) மூன்றாம் இடமும் பெற்றுப் பிற திணைகளுக்கு மாறான எண்ணிக்கையினராகின்றனர். தலைவன் கூற்றுப் பாடல்கள் வருமாறு:

குறுந்தொகை	6
நற்றிணை	13
அகநானூறு	26
ஐங்குறுநூறு	45
கலித்தொகை	1
தலைமகன் கூற்று	91

4. 2. ஆற்றியிருத்தல் முல்லை; 'கற்பெனப் படுவது சொல் திறம்பாமை'. தலைமகன் 'கார்காலம் வருந்துணையும் ஆற்றியிரு' என்று கூறியபடி தலைவி ஆற்றியிருக்கிறாள். கார்காலம் தொடங்கும் முன் ஆற்றியிருந்தவள், அப்பருவம் தொடங்கியதும் - தொடங்கும் அறிகுறி தோன்றியதும் ஆற்றாமை உடையவளாகிறாள். இதுவே தலைவி பற்றிய முல்லைப் பாடல்கள் பலவற்றின் கருவாகும்.

4. 3. ஆயினும் ஆண்களின் கற்பையே இம் முல்லைப் பாடல்கள் பெரிதும் புனைகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும். 'ஆண்களுக்கு நியதி இல்லை; நினைத்தபடி வாழ்வர்' என்று நினைப்பதற்கு மாறாக இவைஉள. அஃதாவது 'முல்லை சான்ற கற்புடையவள்' என்று இரண்டு இடங்களில் (நற் 142; அகம்.274) அவன் தலைவியைப் புகழ்ந்தாலும் தன் கற்புடைமையையே பல பாடல்களில் வெளிப்படுத்துகிறான். போர் முடிந்ததும் குறித்த பருவத்திற்குள் ஊர் திரும்பவே அவன் துடிக்கிறான். பாசறையில் கூறுவன (அகம்.24), தூதுவிடுப்பன (ஐங்.477), நெஞ்சிற்குக் கூறுவன (நற்.169), பாகனிடம் உரைப்பன (நற்.21, 59), கண்டோர் (நற் 374), முல்லை (குறு.162), மழை (நற் 139), புறவு (ஐங்.42) போன்றவற்றிடம் பேசுவன எல்லாமே அவன் குறித்தபடி மனைவியிடம் சென்றடையத் துடிப்பதையே

உணர்த்துவன. கற்புக்கு ஔவையார் சொன்ன விளக்கம் சொன்ன சொல் தவறாமையேயாகும். அதன்படி தலைவன், தான் திரும்பி வருவதாகச் சொன்ன நாளில் வரத் துடிப்பதை இப்பாடல்கள் காட்டுகின்றன.

அரசன் போரை முடித்தால் நல்லது என்பதைக் கூறும்போது, தலைவனின் ஆர்வம் மனத்தின் அடித்தளத்திலிருந்து வெளிப்படுகிறது

''நனிசேய்த்து என்னாது, நற்றேர் ஏறிச்சென்று
இலங்கு நிலவின் இளம்பிறை போலக்
காண்குவெம் தில்ல! அவள் கவின்பெறு சுடர்நுதல்
விண்உயர் அரண்பல வௌவிய
மண்ணுறு முரசின் வேந்துதொழில் விடினே''

(குறு. 443)

இங்ஙனம் ஏறத்தாழ 45 பாடல்கள், தலைமகன் போர் முடிவுற்றதும் திரும்புவதற்கும் சொன்னபடி குறித்த பருவத்தில் மனைவியை அடைவதற்கும் தலைவன் துடிப்பதை உணர்த்துவனவாய் அவனுடைய கற்புடைமையைப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றன.

4. 4. தலைவன் பாகனிடமும் (ஏறத்தாழ 44), தன் நெஞ்சிடமும் (16), தலைவியிடமும் (21), தூதாகும் பாணனிடமும் (4), தோழியிடமும் (1), கண்டோரிடமும் (1) பேசுகிறான். முல்லையிடமும் (1), மழையிடமும் (2) புறவை நோக்கியும் (1) அவன் பேசுமிடங்களும் உள.

4. 5. முல்லைத் திணையில் தலைவன் கூற்றுக்களை மூன்று பகுதிகளில் அடக்கலாம். (1) பாசறையில் கூறுவன (2) போர் முடிந்ததும் கூறுவன (3) வீடு திரும்பியபின் கூறுவன (இல்லற இன்பம் பற்றிய பொதுவானவையும் இதிலடங்கும்).

4. 6. பாலை போலச் செலவழுங்குதல் 2ம் (ஐங். 427, 430), உடம்படிற் செல்வேன் எனல் 1ம் (ஐங். 429), பிரியேன் எனல் 1ம் ஆக ஐந்து பாடல்கள் ஐங்குறுநூற்று முல்லைக்கண் உள. இவை தலைவியை நோக்கிக் கூறப்படுவன.

4. 7. கலித்தொகையில் நிலம்பற்றிய தலைமக்களைப் பற்றியதாய்க் களவு பற்றியனவே முல்லைத் திணையில்

இடம்பெற்றுள. 109 ஆம் பாடல் கைக்கிளை எனக் குறிக்கப்பட்டிருப்பது ஆராயத்தக்கது.

பாலைத் திணையில் தலைமகன் கூற்று

5. 1. 530 பாடல்களில் தலைமகன் கூற்று 120 பாடல்கள் ஆகும். தோழி (176), தலைவி (160) பிறகு தலைமகன் என மூன்றாமிடமே அவனுக்குக் கிடைக்கிறது.

குறுந்தொகை	—	16
நற்றிணை	—	29
அகநானூறு	—	55
ஐங்குறுநூறு	—	19
பட்டினப் பாலை	—	1
தலைவன் கூற்று		120

5. 2. நெஞ்சிற்குச் சொல்லிச் செலவழுங்குதல் (41), இடைச்-சுரத்தில் இடர் உறுவன (36) என இவ்வாறு பிரிந்து போவதையே இவை விளக்குகின்றன. திரும்பி வருதல் பற்றிய பாடல்கள் சிலவும் காணப்படும். அவற்றுள் முல்லைச் சாயல் மிகுதி.

5. 3. உடன்போக்குப் பற்றிய பாலைப் பாடல்களிலும் தலை-மகன் கூற்றுண்டு.

5. 4. தலைமகன் பொருளின் சிறப்பையும், இல்லற வாழ்வின் மேன்மையையும் எடுத்துரைப்பதை இத்திணையிற் பரக்கக் காணலாம்.

5. 5. கீழ்வரும் குறுந்தொகைப் பாடலைக் காண்க :

''**பரல்அவல்** படுநீர் மாந்தித் துணையோடு
இரலை நல்மான் நெறிமுதல் உகளும்
மாலை வாரா அளவை கால்இயல்
கடுமாக் கடவுமதி பாக! நெடுநீர்ப்
பொருகயல் முரணிய உண்கண்
தெரிதீம் கிளவி தெருமரல் உயவே'' (குறு.250)

இப்பாடல் முதல் கரு உரி மூன்றாலும் முல்லையே. ஆனால் பாலை என்று தவறாகத் திணை குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

மருதத்திணையில் தலைமகன் கூற்று

6. 1. இத்திணையில் 263 பாடல்களில் தலைமகன் கூற்று 15 மட்டுமே. தோழி 101, தலைவி 88 என நோக்கத் தலைமகன் கூற்று மிகக் குறைவு. தலைவியின் ஊடலுக்கும் ஊடல் நிமித்தத்திற்கும் மிகவும் முக்கியத்துவம் கொடுத்ததன் விளைவு இது.

குறுந்தொகை	—	1
நற்றிணை	—	4
அகநானூறு	—	3
ஐங்குறுநூறு	—	7
தலைமகன் கூற்று		15

6. 2. தலைவியின் ஊடல் தீராவிடில் தலைவனுக்கும் ஊடல் வந்துவிடும் எனக் காட்டும் ஒரே ஒரு பாடல் குறிப்பிடத்தக்கது.

''எவ்வி இழந்த வறுமையர் பாணர்
பூஇல் வறுந்தலை போலப் புல்லென்று
இனைமதி வாழியர் நெஞ்சே! மனைமரத்து
எல்லுறும் மௌவல் நாறும்
பல்லிருங் கூந்தல் யாரளோ நமக்கே?'' (குறு.19)

6. 3. முதல் நாள் இரவு நிகழ்ச்சி, திருமணம், அதன் தொடர்பான சடங்குகள் போல்வனவும் ஒன்றிரண்டு களவுப் பாடல்களும் மருதத் திணையிற் காணப்படுகின்றன.

7. 1. தலைமகன் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுவது 60% மேல் உளது. தோழியிடமும் பாங்கனிடமும்கூட அவன் மிகுதியாகப் பேசுகிறான். பாலைத் திணையில் தலைமகன் நெஞ்சிற்குப் பேசுவதும் முல்லைத் திணையில் அவன் தேர்ப்பாகனிடம் பேசுவதும் அவ்வத் திணை சார்ந்த மிகுதியான பாடல்களில் இடம்பெற்றுள.

7. 2. மடல் குறிஞ்சி, நெய்தலில் இடம் பெறுகிறது. கைக்கிளை, மடல் என்பன பெரிதும் குறிஞ்சி சார்ந்தவையாயுள; நெய்தலிலும் இடம்பெற்றுள. முல்லைத் திணையிலும் களவைப் பாடும்போது, கைக்கிளைப் பாடலொன்று இடம்பெற்றுள்ளது. இவ்வாறு களவுத்

திணையில் கைக்கிளை வருவது, அது களவிற்கு முற்பட்டதென்பதைக் காட்டுகிறது.

7. 3. அகநானூற்றில், குறிஞ்சித் திணையில் தலைவன் கூற்றாக வரும் 13 பாடல்களுமே இரவுக்குறி சார்ந்தவையாயுள. தொகை நூல்கள் திட்டமிட்டுப் பாடப்பட்டன என்பதற்கு இதுவுமொரு சான்றாதல் கூடும்.

7. 4. திணை என்பது நாடக அரங்கம் போன்றது. பாடல்களை வகைப்படுத்தவே (classification) திணை பயன்படுகிறது.

7. 5. 'கூற்று'த்தான்பாடலின் மையக் கருத்தாகும். காட்சியை உருவாக்குவதும் அதுதான். கூற்று நாடக அடிப்படையானது; துறையோ நிகழ்ச்சி ஆகும். புறத்திணை நிகழ்ச்சித் தொகுப்புப் போல உளது. இது கதை கூறும் போக்கைப் போன்றது.

7. 6. பாங்கற் கூட்டம் பாங்கனைத் தலைமகன் கூடும் கூட்டமே. பாங்கன், தலைவனுக்குத் தலைவியைக் கூட உதவுவான் என்பது மரபன்று. சங்கப் பாடல்களில் இதற்கு எடுத்துக்காட்டு இல்லை.

7. 7. குறிஞ்சியும் நெய்தலும் தலைமகன் கூற்றில் ஒற்றுமையாய் உள. இரண்டும் களவு ஒழுக்கம் பற்றியன என்பதும் பொருந்தும்.

7. 8. முல்லைத் திணையில் தலைவி கற்புடைமையைவிடத் தலைவனது 'கற்புடைமை'யே மிகுதியான பாடல்களில் புனையப்பட்டுள்ளது. சொன்ன சொல் தவறாமல் அவன் திரும்புவதே பெரும்பான்மையான பாடல்களின் அடிக்கருத்தாகும்.

7. 9. முல்லையில் தலைமகன் திரும்பி வருவது பற்றிய உரிப்பொருட் செய்தியே மிகுதியாகும். பாலையில் போவது பற்றிய செய்தி மிகுதி. முல்லையில் செலவழுங்குதல், மருதத்தில் தலைவன் திரும்பி வருதல் என உரிக்கலப்பாக மாறி அமைந்தனவும் மிகக் குறைவாக ஆங்காங்கு உள.

7.10. தலைவியின் ஊடலையே புனையும் மருதம் ஓரிரு இடங்களில் தலைவனின் ஊடலைப் புனைகிறது.

7.11. திணைப் பாகுபாடு சில தவறாக உள்ளன. அவை திணை மாற்றிக் குறிப்பிடப்படுதல் வேண்டும்.

7.12. முல்லையில் தலைவன் பேச்சும் இடமும் அதிகம்; மருதத்தில் மிகக் குறைவு. முன்னது 91, பின்னது 15. ஏனைய மூன்று திணையிலும் தலைமகனுக்கு மூன்றாமிடமே உளது. இப்புள்ளி விவரங்களும் விளக்கங்களும் கொண்டு, இலக்கியக் கொள்கைகள் பலவற்றை வகுக்க வாய்ப்பிருக்கிறது.

10. கூத்தன் கூறும் வழி - மறு ஆய்வு

மா. நவநீதகிருட்டினன்

ஆற்றுப் படைகளுள் நெடியது மலைபடுகடாம். அதில் அமைந்துள்ள ஆற்றுப்படுத்தும் வழிவிளக்கமும் நீண்டதாகவே உள்ளது. கீழ்க்காணும் முறையில் இந்நூல் கூறும் வழி பற்றிய ஆய்வினை அமைத்துக்கொள்ளலாம்.

1. மலைபடுகடாத்திற்கும் பிற ஆற்றுப்படைகட்கும் ஆற்றுப் படுத்தலில் உள்ள வேறுபாடு.
2. பெருங்குன்றூர் எது?
3. நன்னனின் மலைநாடும் தலைநகரும் - இன்றைய நிலை.
4. மலைபடுகடாத்துள் கூத்தன் ஆற்றுப்படுத்தும் வழி வரு-ணனை.
5. கூத்தன் சென்றதாக டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் காட்டும் பாதை.
6. டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் கருத்து - ஓர் ஆய்வு.

7. நவிர மலையிலிருந்து செங்கண்மாவை அடைய மூன்று வழிகள்.

8. மலைபடுகடாத்துள் கூத்தன் சென்ற பாதையை நிலவரைபடத்துடன் ஒப்பிட்டு முடிவு காணுதல்.

9. ஆற்றுப்படுத்தல் தன்மை.

1. மலைபடுகடாத்திற்கும் பிற ஆற்றுப்படைகட்கும் ஆற்றுப்படுத்தலில் உள்ள வேறுபாடு :

மலைவழி :

பொருநர், சிறுபாண், பெரும்பாண் ஆகியவற்றில் நிலவழி ஆற்றுப்படுத்தலே அமைந்துள்ளது. மலைபடுகடாத்திலோ கூத்தன் ஆற்றுப்படுத்தும் வழி, பெரிதும் மலைவழியேயாகும். ஆகவே பிற ஆற்றுப்படைக் கலைஞரை விடக் கூத்தன் பொறுப்பு மிக்கவனாகிறான். நிலவழி ஆற்றுப்படுத்தலில் பிழை நேரிடின், அவர்கட்கு வழிதப்பிச் செல்லும் ஏதம் இல்லை. மலைபடுகடாத்தில், செல்ல வேண்டிய பாதை, மலைக்காடு ஆதலின், வழி தப்பினால் ஏதம் விளையும்; விலங்கு அச்சம் உண்டு; மலையினின்று சறுக்கி விழுதல், கால் இடறல் போன்ற ஊறு உண்டு; மலைப்பாதையாதலின் சிறு தொலைவே நடக்க இயலும். இவ்வாறு இந்நான்கு அடிப்படையிலும் ஆற்றுப்படுத்துவதில் கூத்தன் பொறுப்பு மிகுகிறது. வழி நடந்த களைப்பை மறப்பதற்காக அவன் காட்டும் வருணனைகளேயன்றி, செயற்கையாகப் புனைந்து கூறும் வருணனை இல்லை.

எச்சரிக்கை :

பிற ஆற்றுப்படைகளில் செல்லும் வழியின் வருணனை மிகுந்திருக்குமேயன்றி, எச்சரிக்கைக் குறிப்புக்கள் மிகுதியும் இரா. மலைபடுகடாத்திலோ ஆற்றுப்படுத்தலின் பெரும்பகுதியும் எச்சரிக்கைகளாகவே உள்ளது.

1. செல்லத் தகுந்த வழி இது
2. செல்லத் தகாத வழி இது.
3. இன்னின்ன ஊறு நேரும்
4. அவற்றினின்று இவ்வாறு தப்புமின்
5. வழி தப்பினால் மீண்டும் வழி காண விரகு இது
6. பாதை மயங்குமிடத்தில் தேரும் பாதை இது.
7. இடையில் காண்போரிடம் வழி கேட்டுக் கொள்ளுமின்
8. பாதை தப்பி விடாதபடி விழிப்புணர்வோடு செல்லுமின்.

9. அடையாளமிட்டபடி செல்லுமின்
என்பன போன்ற எச்சரிக்கைக் குறிப்புக்கள் 19 இடங்களில் அமைந்துள.

இரவு தங்கல்: மலைபடுகடாத்தில், ''இன்ன இடங்களில் இரவுப் பயணம் கூடாது; இரவு தங்கிப் பகலில் செல்லுமின்'' என்று தெளிவாகவே கூறப்பட்டுள்ளது. இரவு தங்கல் 6 இடங்களில் சுட்டப்பட்டுள்ளது. பிற ஆற்றுப் படைகளில் இரவுதங்குதல் குறிப்பிட்டுச் சுட்டப்படவில்லை.

மலைபடுகடாத்தைப் பொறுத்தவரை புனைவுக்கருத்து மிகுதியும் இல்லை. புலவர் தாம் சென்று நன்னனைக் கண்டு மீண்ட வழி எதுவோ, அதனையே கூறிக் கூத்தனை ஆற்றுப்படுத்தியதாகக் கொள்ளலாம். அவ்வாறெனில், கௌசிகனார் தமது மலையனுபவத்தையே பாடியவராகல் வேண்டும்.

பெருங்குன்றூர் எது?

பெருங்கௌசிகனாரின் ஊர் இரணிய முட்டத்துப் பெருங்குன்றூர் ஆகும். ''இரணியமுட்ட நாடு என்பது, பாண்டிமண்டலத்திருந்த உள்நாடுகளுள் ஒன்று என்பதும் அந்நாடு மதுரை நகர்க்கு வடகிழக்கே உள்ள ஆனைமலை, அழகர் கோவில் முதலான ஊர்களைத் தன்னகத்துக் கொண்ட ஒரு பெரு நிலப் பரப்பு என்பதும் கல்வெட்டுக்களால் அறியக் கிடக்கின்றன'' என்று திரு. டி. வி. சதாசிவப் பண்டாரத்தார் அவர்கள் கூறுகின்றார்.[1] ''இரணியமுட்டம் என்பது மதுரையையடுத்த யானைமலை, அழகர்மலைப் பகுதிகளைத் தன்னகத்தே கொண்ட நாடு என்பது கல்வெட்டுக்களால் அறியப்படுகிறது. இரணியமுட்டநாடு, நத்தம் மலைகளைத் தன்னகத்தே கொண்டது..... பெரிய குன்றினை அடுத்திருந்த ஊர் 'பெருங்குன்றூர்' எனப் பெயர் பெற்றிருந்திருக்கலாம்....பாண்டிய நாட்டைச் சேர்ந்த பெருங்கௌசிகனார், தொண்டை நாட்டு நன்னனைப் பாடினார் எனில், நன்னனது கொடைச் சிறப்பை நன்கறியலாம்.'' என்கிறார், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார்[2]. அவரே. 'பிற ஆற்றுப்படைகளில் புலவர், தாம் வாழ்ந்த ஊரிலிருந்தே ஆற்றுப்படுத்தினார்' என நிறுவியுள்ளார்.

'கடியலூர் என்பது இன்றுள்ள கடுக்கலூரே' என்பது பொருத்தமாயின், உருத்திரங்கண்ணனார் தமது ஊராகிய கடியலூரிலிருந்தே மாமல்லபுரத்திற்குச் செல்லும் வழியையும்

அங்கிருந்து காஞ்சிக்குச் செல்லும் வழியையும் தாமே பெரும்பாணனாயிருந்து புதிய பெரும்பாணனுக்குக் கூறினார் என்று கொள்வது பொருத்தமாகும்''[3] எனவும் ''நத்தத்தனார் தமது நல்லூரிலிருந்தே கிடங்கிலுக்கு வழிகூறிச் சிறுபாணாற்றுப்படையைப் பாடினார் என்பதை அவர் குறித்துள்ள வழியை நோக்கித் தெளிவுற உணரலாம்''[4] எனவும் அவர் கூறுகிறார். புலவர் தாமிருந்த ஊரினின்றே ஆற்றுப்படுத்தல் மரபு என அறிகிறோம்.

அதன்படி, பெருங்கௌசிகனாரும் தமது பெருங்குன்றூரினின்றே கூத்தரை ஆற்றுப்படுத்தியிருக்க வேண்டும். டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் கருதுவது போல், பெருங்குன்றூர் மதுரையையடுத்த யானைமலை, அழகர்மலைப் பகுதியில் இருந்திருந்தால், பெருங்கௌசிகனாரின் ஆற்றுப்படை, யானைமலை அழகர்மலையிலிருந்து வட ஆர்க்காட்டின் செங்கத்திற்குச் செல்லும் பாதையைப் பற்றியதாக இருந்திருக்கும். ஆனால் மலைபடுகடாம் அவ்வாறு அமையவில்லை. நவிரமலைக்கருகிலுள்ள பெரிய மலையிலிருந்து ஆற்றுப்படை தொடங்குகிறது. இங்கு பின்னத்தூர் திரு. அ. நாராயணசாமி ஐயரவர் கருத்தைச் சிந்திக்க வேண்டியுளது. அவர், ''இரணியமுட்டத்துப் பெருங்குன்றூர் தொண்டை நாட்டகத்தது'' என்று தமது நற்றிணை உரையில் குறுப்பிடுகின்றார்.[5] கலைக்களஞ்சியமும் பெருங்கௌசிகனாரை ''இவர் தொண்டை நாட்டு இரணியமுட்டத்துப் பெருங்குன்றூர்ப் பெருங்கௌகினார் எனவும் படுவர்'[6] என்று குறிப்பிடுகிறது. பின்னத்தூராரின் கருத்தையும் கலைக்களஞ்சியத்தின் முடிபையும் நாம் ஏற்றால், 'பெரியமலை' என்ற மலைக்கருகிலிருந்த ஓர் ஊர் 'பெருங்குன்றூர்' என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம், கௌசிகனார் அவ்வூரைச் சேர்ந்தவர், தொண்டை நாட்டவர் என்று கொள்ளலாம் அல்லவா? பெரியமலைப் பகுதியைச் சேர்ந்தவர் ஆதலினாற்றான் சவ்வாது, நவிர மலைகளை மிக நன்கு அறிந்துள்ளார்; பாண்டி நாட்டுப் புலவரெனில் சவ்வாது மலைத்தொடரைக் கடந்து செங்கம் செல்ல வேண்டிய தேவை இராது எனும் சிந்தனைகள் தொடர்கின்றன. மேலும் பெருங்கௌசிகனார் பாடும் மலை, செழுமையும் தண்மையும் வளமும் கொண்டது. அது ஆனைமலை, நத்தம் மலைகளாக இருக்கமுடியுமா? என்ற ஐயம் எழுகிறது. ஏனெனில் மலைபடுகடாத்தில் மட்டுமின்றி, நற்றிணையிலுள்ள பெருங்கௌசிகனார் பாடல்கள் இரண்டிலும் ''மலைநாடு, ஆசினிப்பலா, மின்மினிகள்,

மழை, விளைந்த தினை''[7] எனவும் ''முகில், இடிமுழக்கம், இரவு, மழை. மழையின் இசை, மலைச்சாரல்'' எனவும் மழை மிக்க செழுமையான மலைகளையே அவர் வருணிக்கின்றார். இம்மலை வருணனைகளும் அவர் வாழ்ந்த ஊருக்கு அருகில் இருந்த சவ்வாது மலைகளின் வருணனையாகவே இருக்கக் கூடும் என்றும் எண்ணத் தோன்றுகிறது.

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் குறிப்பிடும் இரணியமுட்டத்தில் பெருங்குன்றூர் என்ற ஊர் தெளிவாக இல்லை. 'பெரிய குன்றினை அடுத்திருந்த ஊர் பெருங்குன்றூர் எனப்பெயர் பெற்றிருக்கலாம்' என்றே அவர் கருதுகிறார். ''பெருங்குன்று'' என்ற பெயருடைய குன்று இருப்பதாகவும் அவர் காட்டவில்லை. மலைபடுகடாத்தில் குறிக்கப்பட்டுள்ள 'பெருமலை' என்பதும் இன்று தொண்டை நாட்டிலுள்ள 'பெரியமலை' என்பதும் அப்பகுதியையே ''பெருங்குன்றூர்'' என்பது குறிக்கும் என்பதற்குப் போதிய சான்றாக அமையும்.

நன்னனின் மலைநாடும் தலைநகரும் - இன்றைய நிலை :

ஔவை. திரு. சு. துரைசாமிப் பிள்ளை அவர்கள் 'செங்கண்மா' என்ற தமது ஆய்வுக் கட்டுரையில் நன்னன் சேய் நன்னனைப் பற்றியும் பல்குன்றக் கோட்டம், செங்கண்மா, சேயாறு, நவிரமலை ஆகியவற்றின் வரலாறு பற்றியும் விளக்கமாக ஆராய்ந்துள்ளார். 'செங்கைமா' என்று அவ்வூரை அழைப்பதே வரலாற்று நெறிக்கு இயைந்ததெனச் சான்று காட்டி நிறுவுகிறார். அவ்வூர் பல்வேறு காலங்களில் அடைந்த நிலையையும் வரலாற்றடிப்படையில் ஆய்ந்துள்ளார்.[8]

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனாரின் விளக்கம் :

''குன்றுசூழ் இருக்கை நாடுகிழவோனே'' என்பது மலைபடுகடாத்தின் இறுதி அடி அவனது பல்குன்றக் கோட்டம், அவன் தலைநகர் ஆகியவற்றை டாக்டர் மா இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் நன்கு ஆராய்ந்துள்ளார். ''சங்க கால நன்னனது மலைநாடு, இன்றுள்ள வட ஆர்க்காடு மாவட்டத்தில் வடக்குத் தெற்காகப் பரவியுள்ள சவ்வாது மலைகளும் அவற்றைச் சூழ உள்ள நிலப்பகுதியுமாம்[9] சவ்வாது மலைத்தொடர் வேலூருக்குத் தென்மேற்கில் ஏறத்தாழ ஏழுகல் தொலைவில் தொடங்கித் திருப்புத்தூர் வட்டத்தின் தென்கிழக்குக் கோடி

வரையில் 40 கல் நீளம் பரவியுள்ளது. கிழக்கு மேற்காக ஏறத்தாழ 10 கல் நீளம் அமைந்துள்ளது. இம் மலைத்தொடர் பல நிலைகளை உடையது. நவிரமலைக்கு வடக்கில் ஏறத்தாழ நான்கு கல் தொலைவில் 'பெரியமலை' உள்ளது. நவிரமலைக்கும் பெரியமலைக்குமிடையே பல சிற்றூர்களும் குறுங்காடுகளும் உள்ளன. பெரியமலைக்கு மேற்கே 'மூலைக்காட்டு மலை' தொடங்குகிறது. அது தெற்காக வளைந்து, பின் தென் கிழக்காகத் திரும்பி, நவிர மலையோடு பொருந்துகிறது நவிர மலை, மூலைக்காட்டு மலையிலிருந்து வடக்கிலும் கிழக்கிலும் தெற்கிலும் வெளியே தனிப்பட அமைந்துள்ளது. மேற்கில் நவிரமலையின் ஒரு சிறு பகுதி மூலைக்காட்டு மலையுடன் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கிறது. அச் சிறு பகுதியின் வழியாகவே எவரும் நவிரமலையிலிருந்து மேல் திசையில் சவ்வாது மலைகட்குப் போக இயலும். 'சேயாறு' என்பது இன்று 'செய்யாறு' என்று வழங்கப்படுகிறது. அது சவ்வாது மலைத்தொடரில் வடக்கிலிருந்து தெற்கு நோக்கிப் பாயும் ஆறு. அது மலையை விட்டுத் தரையில் இறங்கி ஏறத்தாழ ஆறேழு கல் தொலைவு ஓடிவந்து 'செங்கம்' என்ற ஊரை அடைகிறது. இன்றைய செங்கமே, பழைய 'செங்கண்மா' ஆதல் வேண்டும். செங்கண்மா என்பது 'செங்கம்மா' என்று காலப்போக்கில் வழங்கலாயிற்று, என்று விளக்கம் தருகிறார், டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள்.[10]

மலைபடுகடாத்துள் கூத்தன ஆற்றுப்படுத்தும் வழி வருணனை :

காடாகிய சமநிலம் : முதலில் கூத்தர் குழுவை நாம் கண்டது, ஆற்று மணலும் நிழலும் பொருந்திய காடாகிய சமநிலத்திலேயாம். இப்பகுதி பெரியமலைக்கும் நவிரமலைக்கும் இடைப்பட்டுள்ள சீறூர்களும் குறுங்காடுகளுமாகிய நிலமாகும். இந் நிலத்தைக் கடக்கையில் இருபுறமும் உள்ள விளைநிலங்கள், புனங்கள். கொல்லைகள், தோட்டங்கள், மலைச்சாரலை நெருங்கும் காடு ஆகியவற்றைக் கண்டு மகிழ்ந்து செல்லுமாறு வருணிக்கிறான். இவ்வருணனையில் இரும்புனம், விதைப்புனம், பெரும்புனம் எனச் சீர்திருத்தப்பட்ட புனங்களும், ''நிறை சுனைப்புறவின்'', ''பூமலி புறவின்'' என இயல்பான காடாகிய புறவுகளும், ''துளர்படுதுடவை'' எனத் தோட்டமும் ''செறுவின்'' என வயலும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இவையாவும்

பெரியமலைக்கும் நவிரமலைக்கும் இடைப்பட்டதாகிய குறுங்காட்டுப் பகுதியாகும்.

மலைச்சாரல்: இனி, மலைச்சாரல் தொடங்குகிறது. இதற்கு அடையாளமாக, ''எருமை கிடந்தாற் போன்ற கரும்பாறை நிறைந்த இயவு'', ''வாழையின் மொட்டுச் சென்று குத்தும் துறுகல்.'' ''நாவற்கனி வீழ்ந்து கிடக்கும் அகன்ற பாறை,'' ''ஆந்தையும் சேவலும் ஒலிக்கும் நெடிய மலைப்பக்கம்,'' ''காந்தட்பூச் சிதறியதால் வெறிக்களம் போன்ற வியலறை'' எனும் அடிகள் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றைக் காணும்போது நவிரமலைச் சாரல் இதுவென உணரமுடிகிறது. இதை விடத் தெளிவாக, ''மண இல் கமழும் மாமலைச் சாரல்'' என்ற ஓர் அடியில் மலைச் சாரலைச் சுட்டிவிடுகிறான் கூத்தன். பாறைகளும் மண்ணுமாகிற இம் மலைச்சாரலிலே கானவர் சிறுகுடி உள்ளது.

கானவர் சிறுகுடி (இரவு தங்கல்-*1*): குறுங்காட்டிலும் மலைச்சாரலிலுமாக 4 கல் தொலைவு நடந்து வந்துள்ளமையால் கூத்தர் குழாம் களைப்புற்றிருக்கும். மேலும் அன்றையப் பகற்பொழுதும் கடந்துவிட்டிருக்கும். எனவே, கானவர் சிறுகுடியில் அன்றிரவு தங்கச் சொல்கிறான்.

மலைச் சீறூர்கள்: ''மறுநாள் விடியலில் புறப்பட்டு மேலும் வழிநடக்க வேண்டும். அசோகு நிறைந்த செவ்விய வழிகளைக் கடந்து, மூங்கில் ஒலிக்கும் அரிய வழிகளை உடைய மலையைச் சேர்ந்த சீறூர்களை அடைவீர்'' என்கிறான் கூத்தன்.

தெய்வக் குவளை (எச்சரிக்கை - *1*): தெய்வக் குவளை தொடினும், வரையர மகளிரைக் காணினும் அஞ்ச நேரும். அதனால் பலநாள் அங்குத் தங்காது நிலநாடு படர்க'' என அறிவுறுத்துகிறான்.

கற்பொறி (எச்சரிக்கை-*2*;இரவு தங்கல் *2*): ''அங்குத் தினைப்புனத்தை அழிக்க வரும் பன்றிகட்காகக் கற்பொறி வைத்திருப்பர். ஆதலால் இரவு அங்குத் தங்கி, விடிந்த பின்னர்த் தொடர்ந்து செல்வீராக'' என எச்சரிக்கிறான்.

வலப்புற வழி (எச்சரிக்கை 3): பலரும் செல்லத் துணியாத இடப்புற வழியில் மேட்டுப் பிளவுகளில் பாம்புறையும் குழிகள் உண்டு. எனவே மரத்தில் ஏறிக் கொட்டிப் பார்த்து, கை தொழுது கடவுளை வணங்கி அந்நெறி அகன்று, வலப்புற

வழியில் செல்ல வேண்டும்.

கவண்கல் (எச்சரிக்கை - 4) : தினைப்புனக் குறவர் யானை மீது எறியும் கவண்கல் கூற்றுவனைப் போல் விசையாய் வரும். அதற்கு இரையாகாமல் மரங்களில் ஒதுங்கிச் செல்க.

காட்டாறு (எச்சரிக்கை - 5) : இருள் செறிந்த அக்காவற்-காட்டில் முதலை நிறைந்த ஏறவும் இறங்கவும் அரிதான காட்டாறுகள் உள. அவற்றில் வழுக்கி விழாதபடி, மரங்களில் பின்னிய கொடிகளைப் பிடித்துக் கொண்டு நும் மக்களுடன் பாதுகாப்பாய்ச் செல்வீராக.

குண்டு கயம் (எச்சரிக்கை - 6) : எருக்குச் செறிந்த பக்க மலை-களிலுள்ள பாசி காலை வழுக்கும். மூங்கிற் கோல்களையும் ஊன்றுகோலாய்க் கொண்டு கடந்து செல்லுமின்.

இசைக்கருவி தொடாதீர் (எச்சரிக்கை-7): நவிரமலையில் இடை-யறாது மழை பெய்யுமாதலால் இசைக்கருவியைத் தீண்டன்-மின்.

வழி தப்புவீர் (எச்சரிக்கை - 8): ஆடும் மயிலையோ பாயும் கடுவனையோ தேனடைகளையோ கடுகப் பார்த்தால் வழி-தப்பிச் செல்ல நேரும். ஆதலால் அவ்வாறு பாராதீர்.

முழைஞ்சுகளில் தங்குமின் (இரவு தங்கல் - 3) : சிறாரோடு இரவு செல்லுதலைத் தவிர்த்து, நும் இல்லம் போன்ற மலை-முழைஞ்சுகளில் தங்குமின்.

மலைப் பாம்புகள் (எச்சரிக்கை - 9) : குளிர்ந்த அக்காட்டில் யானையையும் விழுங்கும் பெருமரம் போன்ற மலைப்பாம்பு இருக்கும். அவற்றினின்றும் விலகிச் செல்லுமின்.

தெய்வப் பூக்கள், தெய்வக் கனி (எச்சரிக்கை - 10) : தெய்வப் பூக்களையும் தெய்வக் கனிகளையும் கண்டால் அவற்றை அணுகாமல் செல்லக்கடவீர்.

மெல்லப் போமின் : இனி நாடுகளை எல்லாம் காணத்தக்க அகன்ற இடத்தையுடைய மலையை மெல்லக் கடந்து செல்லு-மின்.

இரவில் திசை மயக்கம் (எச்சரிக்கை-11; இரவு தங்கல்-4) ; மரம் செறிந்த காட்டில், இரவில் நீர் திசை மயங்கினால் குறவரும் மருளும் குன்றத்தில் மேற்செல்லாமல் இயங்களை இயக்குமின். உச்சிமலையில் காடு காவல் செய்யும் கானவர் விரைந்து வந்து

வழிகாட்டி நும் வருத்தம் போக்குவர்.

திசை (*எச்சரிக்கை-12*) ; திசையறிவார் கூறிய திசையை மனத்துட் கொண்டு, குறியவும் நெடியவுமான பல குவடுகளை முறைபடக் கழிமின்.

இளைப்பாறுமின் (*பல்வகை ஒலிகள்*) : காண்பதற்குத் தலை தடுக்கும் பக்கமலையிடத்தே மலர்கள் மிக்க நிழலிலே தங்கிப் பல்வேறு ஒலிகளையும் கேட்டு மகிழ்வீராக.

நன்னன்'மலையில் தங்கிச் செல்மின் : நன்னனின் மலையைக் கண்குளிருமாறு கண்டும் இனிய உண்டும் பாராட்டியும் தங்குவீராக. பின் அம்மலை நுமக்குப் பின்னாகுமாறு புறப்படுமின். விறலி நறிய கரிய பக்கமலையில் குறிஞ்சி இசைக்க நீவிரும் மலைவாழ் தெய்வங்களைக் கை தொழுது பாடிப் பாவிக் கழிமின்.

மலையில் மழை (*எச்சரிக்கை-13*) : பெருமலைகளில் முகில்கள் நீர் தூவும். இசைக்கருவி நனையாதவாறு கிணறு போன்ற முழைஞ்சுகளில் புகுமின்.

முறிந்த மலையிற் செல்லற்க (*எச்சரிக்கை-14*): பெரிய கல்லின் திரட்சியிடத்தே முறிந்து நின்ற மலையிடத்தே செல்லுதல் ஒழிமின்.

குன்றிடத்துள்ள குழிகள் (*எச்சரிக்கை-15*) : குன்றிடத்துள்ள குழிகள், நின்று நோக்கினும் கண்ணின் ஒளியை வெளவும். ஆண்டுச் செல்லுங்கால் முழவின் தலைக்கோலை ஊன்றுதடியாகக் கொண்டு, அடிவழுக்குதலைத் தடுத்து ஊன்றிச் செல்லுமின்.

கூர்ம்பாறைகள் (*எச்சரிக்கை-16*) : வெம்மை மிக்க கூர்ங்கற்களை உடைய பாதையை, ஞாயிறு சினம் மாறிய அந்தியிற் கடந்து செல்லுமின்.

மலைப்பாதை முடிந்து காட்டுப்பாதை தொடர்தல் :

காட்டு வழிகள்-அரண் (*எச்சரிக்கை-17*): அரண்களை உடைய அவ்வழியில், முன்னர்ச் செல்பவன் முகத்தில் அடியாமல் வளைத்துவிட்ட கோல், யாழின் பத்தரையும் முழவின் கண்ணையும் கெடுக்கும். ஆதலின் முன்செல்வானின் கையை விடாது பற்றிப் பையக் கழிய வேண்டும்.

காடுகள் பல: நடுகற்கள் பல : காடுகள் பலவற்றிலுமுள்ள நடுகற்களுக்கு முன் நின்று யாழியாக்கிப் பாடி வணங்கிச் சென்மின்.

புல்லை முடிந்து அடையாளம் (இடுமின் எச்சரிகை-18) : நுமக்குப் பின் வருவோர் வழியறியாது போகாமைப் பொருட்டுச் சந்திகளில் ஊகம்புல்லை முடியக் கடவீர்.

குறிஞ்சி முறைமையில் திரிந்த பாலை :

சுட்டுநர்ப் பனிக்கும் சுரம் : மராமர நிழலிலே மறவர் பெயர் எழுதிய நடுகற்கள் மிகுந்திருக்கும் சுரங்கள் நினைத்தாலும் நடுக்கம் தருபவை, ''புலி வருதல் கண்டஞ்சி ஓடிய பிணையைக் கலை நின்று கூப்பிடும் காட்டைக் கடந்து போமின்.''

குறிஞ்சிக் காடுகள் முடிவுபெற்று முல்லைக் காடு தொடர்தல் :

முல்லை நிலம்: வில்லின் ஓசைக்கு அஞ்சிய மரையேறு விரைந்தோடும் குறுங்காடு, மணமிக்க கொடிகளை உடையது.

கோவலர் குடியிருப்பு : இரவு நேரத்தில் யாட்டுக் கூட்டத்துடன் கோவலர் குடியிருப்பை அடைமின்.

இரவு தங்குமின் (இரவு தங்கல்-5) : இடையரோடு இரவு தங்குமின்.

முல்லை திரிந்த பாலை நிலம் :

தேடுவர் : அம் முல்லைக் காடுகளின் பின் வேடுவர் தங்கும் சிறு காடுகள் உள்ளன. அவ் வேடுவர் நும்மை விருந்தோம்புவர்.

குளித்துச் சென்மின்; குடித்துச் சென்மின்: பூச் சூடிக் கொள்ளுமின்; மழை நீரைக் குடித்துக் குளித்து, வழிக்கு முகந்தும் செல்லுமின்.

சிலநாள் தங்கிச் செல்லுமின் (இரவுதங்கல்-6) : அவ்விடத்தே சிலநாள் தங்குவீர். தீ மூட்டிய வெம்மையில் இனிதுறங்கி, இரவு கழிந்த விடியலில் பறவைகள் குரல் கேட்டுப் புறப்படுவீர்.

இனிக் குறுங்காட்டுச் சீறூர்கள் முடிந்து, மருதநிலம் தொடங்குகிறது.

மருதநிலம் : காஞ்சி, புனல் பொரும் புதவம், மென்னிலங்கள், பொழில்கள், சேரிகள் இவையடங்கிய மருதநிலம் எதிர்ப்படும். **இளைப்பாறிச் செல்லுங்கள் :** யாழில் மருதப் பண்ணைப் பாடி

இளைப்பாறிச் செல்லுங்கள்.

எருமைக்கடா (*எச்சரிக்கை-19*): எருமைக்கடா, ஆரவாரித்த செலவுடன் நும்மேல் வருதலைப் பாதுகாமின்.

இனிச் சேயாற்றின் கரை தென்படுகிறது. :

சேயாறு: விரைந்த செலவுடைய, வாய்த்தலையில் ஓடிவரும் சேயாற்றின் ஒரு கரையை வழியாகக் கொண்டு போவீர்.

நனி சேய்த்தன்று அவன் மூதூர் : நன்னனின் மூதூர் மிகத் தொலைவில் உள்ளதன்று.

கோபுர வாயில் : கோபுர வாயிலை ஐயுறாமல் புகுவீர்.

''மலைப்பாதைகளைக் கடந்து நீவிர் வந்த வருத்தம் கண்டு நன்னன், ''நசைதர வந்தது சாலும்; வருத்தமும் பொது' என்று அருளுடன் மொழிவான்'' என்று நன்னனைச் சந்தித்தலும் அவனது அருளும் கொடைத் திறமும் விருந்தோம்பலும் உரைக்கப்படுகின்றன.

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் காட்டும் வழி :

மலைபடுகடாத்தில் காணப்படும் மேற்காட்டிய செய்திகளைக் கொண்டு டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் வழி ஆய்வு செய்துள்ளார். ''நன்னனது மலைநாட்டுப் படத்தைக் கொண்டு (வடஆர்க்காடு மாவட்டப் படம்) கூத்தர் தலைவன் கூறும் விவரங்கள் பொருந்துமாற்றை ஆராயின் ஏறத்தாழ ஒரு வழியைக் கண்டறியலாம் ... — ... பெரியமலைக்கும் பர்வத மலைக்கும் இடைப்பட்ட குறுங்காடுகளுள் ஒன்றில் கூத்தர் தலைவன், கூத்தர் குழுவைக் கண்டிருக்கலாம்.

''கூத்தர் தலைவன் கூறிய வழியே செல்லின், பர்வத மலை (நவிரமலை), மூலைக்காடு தென்மலை வழியாகவே போக இயலும். தென்மலை நாட்டில், மேல் தாத்தியப்பட்டு. கீழ்த்தாத்தியப்பட்டு, கோட்டூர், நெல்லிவாய், அத்திப்பட்டு, மேல்பட்டு, கீழ்ப்பட்டு, கீழ்ப்பட்டு, புலியூர் பழைய தாழியூர், எருக்கம்பட்டு முதலிய ஊர்கள் இருக்கின்றன என்பது இங்கு நினைக்கத் தகும். இவற்றைக் கடந்து சென்றால் சேயாற்றின் கரையை அடையலாம்....சேயாறு, மலையைவிட்டுத் தரையில் ஏறத்தாழ ஆறு அல்லது ஏழுகல் வந்ததும் செங்கம் எனும் ஊரை அடைகிறது.[11]

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் கருத்துப்படி, பெரியமலையிலிருந்து நவிரமலை வரை

நிலப்பாதை	4	கல்
நவிர மலையிலிருந்து மூலைக்காட்டுமலை வரை (கிழக்கு மேற்கில்) **மலைப்பாதை**	4	கல்
மூலைக்காட்டு மலை நீளம் (கிழக்கு மேற்கில்) **மலைப்பாதை**	$3\frac{1}{2}$	கல்
தென்மலையின் நீளம் (கிழக்கு மேற்கில்) **மலைப்பாதை**..........	7	கல்
சேயாற்றின் கரையோரம் .... —	10	கல்
	$28\frac{1}{2}$	கல்

என அமையும். இதிலும் கூத்தர் குழு மலைமீது மட்டும் நடக்-கும் தொலைவைக் கணக்கிட்டு, அவர், ''நேர்ப்பாதை இன்மை-யால் ஏறத்தாழ 25 அல்லது 30 கல் தொலைவு வந்திருக்க-லாம் என்று கூறுதல் பொருத்தம் ஆகும்'' என உரைக்கிறார்.[12] அவ்வாறு கணக்கிட்டால்,

பெரிய மலையிலிருந்து நவிர மலை	—	4	கல்
மலைப் பாதை	—	25	கல்
ஆற்றோரப் பாதை	—	10	கல்

எனப் பயணத்தின் தொலைவு *39* கல் ஆகிவிடும்.

மேலும் அவர், ''ஒவ்வோர் ஆற்றுப்படையிலும் கூறப்-பட்டுள்ள வழி, சுற்றுவழியாகவே காணப்படுகிறது. அவ்வழி, அக்கால மக்கள் பயணம் செய்த வழியாகவே இருந்திருகக-லாம். அல்லது ஐவகை நில வருணனையை ஆற்றுப் படையுட் கூறவேண்டுமென்று எண்ணி அவற்றை உள்ளடக்கிய வழி-யாகவும் இருக்கலாம். உண்மை இப்பொழுது அறியுமா-றில்லை. மலை ஏறாமலேயே, மலை ஓரமாகவே தெற்கு நோக்கி வரின், செங்கண்மாவை எளிதில் அடையலாம். 'மலை வழியைக் கூறினால்தான் இம் மலைச் செய்திகள் அனைத்-தையும் பாட இயலும்; நன்னன் மகிழ்வான்' என்று எண்ணியே அவர் இந்த இடக்கான மலைப் பாதையைக் கூறியிருக்க வேண்டும்'' என விளக்குகிறார்[13]

பெரிய மலையிலிருந்து தென்மேற்காக வந்து நவிர மலை

மீது ஏறாமலேயே ஓரமாகச் சுற்றி இப்போதுள்ள ஊர்களின்படி அய்யம்பாளையம், சிறுவள்ளூர், தென்மாதி மங்கலம், மாதி மங்கலாம், மாம்பசாக்கம், கடலாடி, கீழ்ப்பாலூர், மேல்பாலூர், காரப்பட்டு, நகபாடி, பெரிய நந்தல், புதூர் செங்கம், கீழ்நாச்சிப்பட்டு, செங்கம் என நடந்து வந்தால் செங்கண்மாவை அடைய $21\frac{1}{2}$ கல் தொலையே நடக்க வேண்டி வரும்.

''இந்த எளிய வழியை விடுத்துக் கூத்தர் குழுவை நவிர மலை, மூலைக்காட்டு மலை, சவ்வாது மலை, தென் மலை ஆகிய மலைகளின் மீது பயணப்படுத்திப் பின் சேயாற்றின் கரையோரம் இறங்கிவரச் சொன்னது ஏன்?'' என்று டாக்டர் மா இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் வினவியது பொருத்தமே.

டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் கருத்து-ஓர் ஆய்வு :

கற்பனைப் பாதையா?: எல்லா ஆற்றுப்படைகளிலும் கற்பனைப் பாதைகளே சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன என்று நாம் கொள்ளத் தேவையில்லை. அத்துடன் ஐவகை நிலத்தையும் பாடவேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடும் இல்லை. ''ஒருவேளை அது, அக்கால மக்கள் சென்ற வழியாக இருக்கக் கூடும் என்று டாக்டர் அவர்கள் குறிப்பிட்டிருப்பது போலவும் இருக்கலாம். பழைய சாலைகள் சுருக்கு வழியாகவும் இருப்பதை இன்று கண் கூடாகக் காண்கிறோம். மக்கள் வாழ் இடங்களின் வழியாகவே செல்ல வேண்டிய நிலை இருந்தமையால் சில ஆற்றுப்படைகளில் சொல்லப்பட்டுள்ள வழிகள் சுற்று வழிகளாகத் தோன்றுகின்றன.

இவற்றுள் சிறுபாணன் சென்ற வழியையும் பெரும்பாணன் சென்ற வழியையும் இன்றுள்ள ஊர்களை வைத்தே நாம் ஆராய வேண்டியுளது. 2000 ஆண்டுகட்கு முற்பட்ட இலக்கியங்களில் கூறப்பட்டுள்ள அவ்வூர்கள் இப்போது பெயர் மாறியிருக்கக் கூடும். அல்லது அவ்வூரே முன்னிருந்த இடத்தினின்றும் ஏதேனும் ஒரு திசையில் விலகி வளர்ச்சி பெற்றிருக்கக் கூடும். மேலும் ஒரே பெயரில் பல ஊர்கள் தோன்றி விட்டிருக்கக் கூடும். நதிகளும் போக்கு மாறியபடி உள்ளன. நதியின் வட கரையிலிருந்ததாகக் கூறப்படும் ஓர் ஊர், பின்னர்த் தென்கரையில் காணப்படுதலும் உண்டு. கடலும் புயலாலும் ஈர்ப்புச் சக்தியாலும் முன்னேறி வருகிறது, அல்லது பின்வாங்கி விடுகிறது. முன்னர்க் கடற்கரைப் பட்டினம் எனப்பட்ட ஊர், பின்னர்க் கடலினின்றும் பல கல் தொலைவு வில-

கிக் காணப்படுகிறது.[41]

ஆனால் மலைபடுகடாத்தில் ஆற்றுப்படுத்தும் வழி, பெரி-தும் மலைவழி. ஆதலின் மாறுபடவோ வேறுபடவோ வழி இல்லை. நவிரமலை பெயரளவில் 'பர்வதமலை' என்று மாறி, முன்னிருந்தபடியே உள்ளது. நல்வினையாகச் சேயாற்றின் கரையில் இருந்ததாகக் காட்டப்படும் செங்கண்மா, அதே சேயாற்றின் கரையில் 'செங்கம்' என்ற பெயரில் உள்ளது.

காரியுண்டிக் கடவுள் கோயிலை வழிபட்டுச் செல்லச் சொல்வதால், கூத்தன், கூத்தர் குழுவைச் சந்தித்த இடம், பெரியமலைக்கும் நவிரமலைக்கும் இடைப்பட்ட காடே என்று டாக்டர் மா.இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் கருதியது முற்றி-லும் பொருத்தமே. நவிரமலையை வணங்கியதன் பின் செல்ல வேண்டிய பாதை எது? என்பதுவே இங்கு வினா.

ஐவகை நிலவருணனை மரபா? : மலைபடுகடாத்தில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம் ஆகியவற்றின் வருணனையே மிகுதி; பாலை மிகக் குறைவு. ஐவகை நிலத்தையும் பாட வேண்டும் என்று புலவர் கருதியிருந்தாரென்றால், தொலைவு பற்றி எண்ணாது நெய்தலையும் இணைத்திருப்பார். எனவே, புலவர் நோக்கம் அதுவன்று என்பது புலனாகும்.

சுற்றுவழியா? : கூத்தர் குழு சுற்று வழியாகச் சென்றது என்று டாக்டர் மா.இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் காட்டும் பாதை மிகவும் சுற்றுப்பாதையாகும். அவர் கூறுவதை நோக்கினால்' நவிரமலை மீது மேற்காகச் சென்று மூலைக்காட்டு மலையை அடைய வேண்டும். அதன்பின் தென்மலைப்பகுதி ஊர்களா-கிய மேல்தாத்தியப்பட்டு, கீழ்த்தாத்தியப்பட்டு, கோட்டூர், நெல்லிவாய். அத்திப்பட்டு, மேல்பட்டு, கீழ்ப்பட்டு, புலியூர், பழைய தாளியூர், எருக்கம்பட்டு, பெருமட்டம், சின்னக் கீழ்ப்-பட்டு,............ இவற்றைக் கடந்து சென்று மலையை விட்டி-றங்கிச் சேயாற்றின் கரையை அடைய வேண்டும்.

வட ஆர்க்காடு மாவட்டத் தரைப்படத்தை வைத்துப் பார்த்தால் மூலைக் காட்டு மலையிலிருந்து தென்மலைப் பகுதி ஊர்கட்குச் செல்வது அத்துணை எளிதன்று என்பது புரியும். மூலைக்காட்டு மலையின் வடமேற்குச் சாரலில் நின்று பார்த்-தால், 3000 அடிச்சிகரம், 3320 அடிச்சிகரம், 3679 அடி மொட்-டைப் பாறைச் சிகரம், 3668 அடி பீமஜோன மலைச் சிகரம் ஆகியன செங்குத்தாக நிற்கக் காணலாம். காட்டாறுகளின் பாதை வழியாக ஏறி இம் மலைகளைக் கடப்பது எளிய செய-

லன்று. மூலைக்காட்டிலிருந்து மீண்டும் வடக்கு நோக்கிச் சென்று, கல்லாறு என்ற ஆற்றின் பாதையைப் பின்பற்றிப் பட்டரைக்காடு வழியாக மலை ஏறினால்தான் டாக்டரவர்கள் கூறியபடி கீழ்த்தாத்தியப்பட்டை அடையலாம். அப்படியென்றாலும்கூட மேல்தாத்தியப்பட்டிற்குச் செல்ல வேண்டியதே இல்லை. கீழ்த்தாத்தியப்பட்டிற்கு வடமேற்கே உள்ளது மேல் தாத்தியப்பட்டு. நவிரமலைக்குத் தென்மேற்கே உள்ள ஊராகிய செங்கத்திற்குச் செல்ல, வடக்காகவும் வடமேற்காகவும் செல்ல வேண்டியது ஏன்?

பட்டரைக்காடு வழியாகக் கீழ்த்தாத்தியப்பட்டுக்கு வந்தாலுமே செங்கம் செல்வதற்கு நெல்லிவாய், அத்திப்பட்டு, கீழ்ப்பட்டு, சின்னக்கீழ்ப்பட்டு, காளியம்மன் கோவில் வழியாகத் தென்மேற்காக நடந்து 3258 அடி உயரமுள்ள கொடிக்கால் என்கிற சிகரத்திற்குத் தெற்கே பாய்கிற காட்டாறுகளின் வழியைத் தொடர்ந்து மலையிலிருந்து கீழிறங்கிச் செய்யாற்றை அடைந்து பின்னும் 10 கல் தொலைவு நடக்க வேண்டும்.

மலைபடுகடாத்து மலைப்பகுதி வருணனை : மலைபடுகடாத்தில் கூறியுள்ள வழி வருணனை, டாக்டரவர்கள் கூறியுள்ள பாதைக்குப் பொருந்துமா என்று காண வேண்டும்.

கூத்தன் சவ்வாது மலைத்தொடரில் ஏறித் தென்மலை ஊர்கள் வழியாகச் செல்லுமாறு ஆற்றுப்படுத்தவில்லை என்பதற்குப் பல சான்றுகள் உள்ளன.

1, நவிரமலை மீதுள்ள கானவர் சிறுகுடியின் விருந்தோம்பலைக் கூறும்போது ''அவன் மலைமிசை நாடு வளமுடையது; பரிசிலை நீவிர் மறந்து நீட்டிக்கக் கூடும். எனவே பலநாள் நில்லாது நிலநாடு படர்மின்'' என்கிறார் புலவர். தென்மலை மீது ஏறிச் செல்ல வேண்டும் என்பது அவர் கருத்தாயின், ''நில நாடு படர்மின்'' என்று கூறியிருக்க மாட்டார்.

2. சவ்வாது மலைச் சிகரங்களைக் குறிப்பிடும்போது புலவர், ''குறவரும் மருளும் குன்றத்தே நீர் செல்லின், மேலே செல்லுதலைப் பரிகரித்து. அகன் பாறையில் கூடிக் கல்லென்றும் இயங்களை இயக்குமின்'' என உரைப்பதால், சவ்வாது மலைத் தொடரில் ஏறுதலைப் பரிகரிக்கக் கூறுகிறாரென்றே கொள்ள வேண்டும்.

3. ''புதியவர் கண்ணால் நோக்கினும் தலை நடுக்கும் நோய் மிக்க பக்கமலை'' என்றே சவ்வாதுச் சிகரங்களைப் புலவர் சுட்டுகிறார். அத்தகையதொரு மலையைக் கூத்தர் குழு

எளிதில் கடக்க முடியுமா?

4. முசுக்கலையும் ஏற முடியாது எனச் செயலற்ற உயர்ந்த வரையிலே கண்ணேணி நட்டுக் கானவர் தேனைக் கவர்ந்தனர்'' என உரைப்பதும் நோக்கத் தக்கது. முசுக்கலையும் ஏற முடியாத மலைகளைக் கூத்தர் குழு கடந்து சென்றது என்பது எளிய செயலன்று.

5. பல ஒலிகளையும் கூறும் போது, 'தாழ் வரையில் உள்ள ஒலிகளும் உச்சிமலையிலுள்ள ஒலிகளும்' என்று குறிப்பிடுவதால், கூத்தர் குழு சவ்வாது மலைச் சாரலின் நிழலில் அமர்ந்து இளைப்பாறியது என்பதுவும், அதுவே உச்சி ஒலிகளையும் அடிவார ஒலிகளையும் கேட்டற்குரிய இடம் என்பதும் புலனாம். அத்துடன் இதுவரை கண்ட அடிகளில் வடக்காகவோ, வடமேற்காகவோ சென்று சவ்வாது மலைத் தொடரைக் கடக்க வேண்டும் என்பது குறிப்பிடப்படவேயில்லை என்பதையும் நினைவிலிருத்த வேண்டும்.

6. சவ்வாது மலைத் தொடரைக் குறித்த இடம் எல்லாம் புலவர், ''நெடுமலை அடுக்கம்'', ''சூர்புகல் அடுக்கம்'', ''நோய்கூர் அடுக்கம்'', ''நறுங்கார் அடுக்கம்'' என்று 'அடுக்கம்' என்ற சொல்லாலேயே குறிக்கின்றார். 'அடுக்கம்' என்றால் 'பக்கமலை' என்றே பொருள். சவ்வாது மலையை ஏறிக்கடப்பது என்றால் அதனைப் 'பக்கமலை' என்று குறிக்க வேண்டியதில்லையே?

7. இனிப், புலவர் காட்டும் வழியில், ''படைத் தலைவரோடு யானைத் திரளுடைய அரண்கள்'', ''கொடி பிணங்கிய சிறுகாடு'', ''மழை பெய்யும் காடு பல'', ''தெவ்வர் வாழும் சுரம் பல'' என்பன இடம் பெறுகின்றன. டாக்டர் மா இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் கூறுவது போல் கூத்தர் கூட்டம் சவ்வாது மலை மீது ஏறி இறங்கியது என்று கொண்டால் கீழ்த்தாத்தியபட்டு எனும் ஊர் தென்படும். மேற்காட்டிய வழி வருணனை, கீழ்த்தாத்தியப்பட்டிற்குப் பொருந்துமா?

8. அத்திப்பட்டு, நெல்லிவாய் ஆகிய ஊர்கள் மலை மீதுள்ளவை; குறிஞ்சியைச்சார்ந்தவை. ஆனால் கூத்தன் ஆற்றுப்படுத்தும்போது, சேயாற்றைச் சொல்லுமுன்பே நன்னனின் மருத நிலத்தைத் ''தண்பணை நாடு'', ''கண்புமலி பழனம்'', ''எருது எறி களமர்'', ''வெண்ணெல் அரியுநர்'' என்று வருணிக்கின்றார். தென்மலை ஊர்கட்கு இம் மருதநில வருணனை பொருந்துமா? தென்மேற்காக மலையைக் கடந்து இறங்கிச் சேயாற்றின் கரையை அடைந்தால் இம்மருத வருணனை

பொருந்துமா என்றாலும் பொருந்தாது. ஏனெனில் ஏறத்தாழ 1000 அடி உயரமுள்ள மலைச் சாரலில், குறுகிய இடைவெளியில் நதி பாய்ந்து வருவதால் அதுவும் குறிஞ்சியேயன்றி மருதமன்று.

9 தென் மலையிலிருந்து சேயாற்றை அடைய, மலை இறங்கியாக வேண்டும். ஆனால் பாடலில் 'முல்லைக் காடு முடிந்ததும் மலையை விட்டு இறங்குமின்' என்று கூத்தன் குறிப்பிடுவதாக இல்லை. மாறாக, 'முல்லைக் காடு முடிந்ததும் மருதத் தண்பணை உள்ளது' என்றே குறிப்பிடுகிறான்.

10. அதே போன்று, ''சேயாற்றின் கரை தென்படும். இனி, நனி சேய்த்தன்று அவன் மூதூர்'' என்று புலவர் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் டாக்டர் மா.இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் குறித்துள்ளபடியோ, சேயாற்றின் கரை தென்பட்டதற்கு அப்புறமும் 10 கல் தொலைவு நடக்க வேண்டியுள்ளது. 10 கல் தொலைவைப் புலவர், 'நனி சேய்த்தன்று'' எனக் குறித்திருப்பாரா?

இவற்றால் கூத்தர் சென்றதாக டாக்டர் மா.இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் காட்டும் பாதை, மிகவும் சுற்றுப்பாதை என்பதையும், புலவர்தாம் சென்று மீண்ட வழியையே ஆற்றுப் படையில் விளக்கினாரென்பதையும், கூத்தர் குழு சவ்வாது மலைத் தொடரை ஏறி இறங்கி, வடக்கிலிருந்து தெற்காக ஆற்றை ஒட்டிச் செங்கத்திற்கு வரவில்லை என்பதையும் நன்கு அறியலாம்.

மூன்று வழிகள் : செங்கண்மாவை அடைவதற்கு மூன்று வழிகள் உள்ளன.

1. நில வழியாகவே செங்கத்தை அடைந்திருக்கலாமே என்று டாக்டர். மா. இராசமாணிக்கனார் அவர்கள் கூறுவது போல் பார்க்கின், நடக்க வேண்டிய தொலைவு, ஏறத்தாழ 22 கல்.

2. நவிரமலையில் கோயிலை வணங்கிவிட்டு, மூலைக்காட்டுக்கும் நவிரமலைக்கும் இடைப்பட்ட குறுகலான தொடர் வழியே தெற்கு நோக்கி இறங்கிப், பின் கீழ்ப்பாலூர், மேல்பாலூர் போன்ற ஊர்களின் வழியாகச் செங்கத்தை அடைவதற்கும் ஏறத்தாழ 22 கல் தொலைவு உள்ளது.

3. நவிரமலையை வணங்கிய பின் மூலைக்காட்டு வடமேற்குச் சாரல் வழியாக நடந்து, சவ்வாது மலைக்கும் தாமரைக் காட்டுக்கும் இடைப்பட்ட பள்ளத்தாக்குகளின் வழியே

தெற்காக நடந்து, மூதானைக் காட்டின் வழியே வந்து, பச்சையம்மன் கோவில், முன்னூர் மங்கலம், கீழ் நாச்சிப்பட்டு ஆகிய ஊர்களின் வழியே வரினும் ஏறத்தாழ 22 கல் ஆகிறது.

இவற்றுள் மூன்றாவது பாதையே குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம் ஆகிய மூன்று நிலமும் அடுத்தடுத்து இடம் பெற்று, களைப்புத் தோன்றாவாறு, இயற்கை எழில் மிக்குத் திகழ்கிறது.

1. இருபுறமும் காணத்தக்க நெடிய மலை உச்சிகள்,
2. குறுக்கிடும் அழகிய பல காட்டு நதிகள்,
3. மணம் பரப்பும் நறிய முல்லைக்காடு,
4. தாமரைக்காடு, மூதானைக் காடு ஆகியவற்றின் இயற்கை எழில் என்பனவாய இயற்கைக் காட்சிகள் மிக்க இப்பாதையே குறிஞ்சி வளத்திலும் ஓசை இனிமையிலும் ஈடுபாடு கொண்ட பெருங்கௌசிகனாரின் மனத்தைக் கவர்ந்திருக்கக் கூடும். மேலும், மேல்சோழன் குப்பம், கொலவன் குப்பம், வடகரை நம்மியந்தல் ஆகிய ஊர்களிலிருந்து செங்கம் செல்ல அக்கால மக்கள் பயன்படுத்திய பாதையாகவும் அது இருந்திருக்கலாம்.

கூத்தர் சென்ற பாதையை நிலவரை படத்துடன் ஒப்பிட்டு முடிவு காணுதல்

இனி, வடஆர்க்காடு மாவட்ட நிலவரை படத்துடன் மலைபடுகடாத்துள் கூறப்பட்டுள்ள வழியை ஒப்பிட்டு ஆராய வேண்டும்.

பரிசில் பெறாத கூத்தர் குழு, பெரியமலைக்கும் நவிரமலைக்கும் இடைப்பட்ட குறுங்காட்டின் குளிர்ந்த நிழலில், இளைப்பாறியிருக்கக் காண்கிறோம். அக்குழுவிற்கு எதனால் களைப்பு ஏற்பட்டது என்பதனை ஆராய்ந்தால் ''உயர்ந்தோங்கு பெருமலை ஊறின்று ஏறலின்'' என்பதால், கூத்தர் உயர்ந்தோங்கு பெருமலையைக் கடந்து ஏறிவந்த களைப்புடையவர் என்பது புலப்படும். மலைபடுகடாத்தில் குறிக்கப்பட்டுள்ள ''பெருமலை'' என்ற அம்மலை, இன்றைய ''பெரியமலை'' என்று கொள்ள இடமுண்டு. அதனால் பெரியமலைக்கு அருகிலுள்ள குறுங்காட்டிலிருந்து கூத்தரைப் பெருங்கௌசிகனார் ஆற்றுப்படுத்தினார் என்பது புலனாகிறது.

பெரியமலைக்கும் காட்டகரம்பாளையத்துக்கும் இடையே அய்யம்பாளையம் உள்ளது. பெரிய மலையிலிருந்து முறுக்கு நதியோடு கலக்கும் சிற்றாறுகள் (காட்டாறுகள்) அய்யம்பாளையத்திற்கருகில் ஓடுகின்றன. பெரியமலைக்குத் தென்மேற்கே அய்யம்பாளையத்திற்கருகில் மரங்கள் நிறைந்த குறுங்காடு உள்ளது. காட்டாற்று மணலும் குறுங்காடும் நிறைந்த இந்த இடத்தில், கூத்தர் குழுவைப் பரிசில் பெற்ற கூத்தன் சந்தித்திருக்க வேண்டும். அய்யம்பாளையத்தைச் சுற்றியுள்ள ஊர்கள் வயலும் வளமும் பொருந்திய ஊர்கள்; செல்வம் முற்றுப் பெற்ற புதுவருவாயை உடைய ஊர்கள் என்று கூத்தன் குறிப்பிடுவது இப்பகுதியாக இருக்கக்கூடும். அங்கிருந்து தென்மேற்காக புறப்பட்டால் காட்டகரம் பாளையத்தை அடையலாம். காட்டகரம் பானளயத்திலிருந்து மேலும் தென்மேற்காக வந்தால், முறுக்கு நதிக்குத் தெற்கில் நவிரமலை அடிவாரத்திலுள்ள கங்காள மகாதேவி, நல்லாம்பிள்ளைப் பேட்டை முதலிய ஊர்களை அடையலாம். இங்குதான் பர்வதமலை எனப்படும் நவிரமலைச்சாரல் தொடங்குகிறது. கானவர் சிறுகுடிகள் இங்கு இருந்திருத்தல் வேண்டும். அங்கே இரவு தங்கச் சொல்கிறான். (இதுவரை 3 கல் நடந்திருக்கக் கூடும்.)

மறுநாள், மலையைச் சேர்ந்த சீறூர்களை அடைந்து, குறமகள் தரும் உணவைப் பெற்று, அங்குத் தங்கச் சொல்கிறான்.

இனி, மலைச்சாரலிலுள்ள தினைப்புனங்களைக் குறிப்பிடுகிறான். பன்றிகளுக்கு கற்பொறி வைததிருக்கின்ற வழிகளாதலால் இரவு தங்கி விடியலிலே செல்லக் கூறுகின்றான். (இதுவரை உள்ள தொலைவு ஏறத்தாழ $1\frac{1}{2}$ கல் எனலாம். நவிரமலை, மூலைக்காட்டு மலைக்கு வடக்கிலும் கிழக்கிலும் தெற்கிலும் வெளியே தனிப்பட அமைந்துள்ளது. மேற்கில் நவிரமலையின் ஒருபகுதி மூலைக்காட்டு மலையுடன் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கிறது.

சவ்வாது மலையிலிருந்து வரும் செய்யாறு தெற்காக வந்து வளைந்து, கிழக்காகத் திரும்பி வந்து மீண்டும் வடக்கு நோக்கி வரும்போது நவிரமலையின் தெற்கு அடிவாரத்தில் ஓடுகிறது. செய்யாற்றை இலக்காக வைத்துப் பார்த்தால், நவிரமலை வடகிழக்கிலிருந்து தென்மேற்காக மூன்று தொடர்ப் பிரிவாக உள்ளது எனலாம். செய்யாற்றை ஒட்டியிருக்கும் மலை 1750 அடி அதிக அளவு உயரமானது. அடுத்தது 3176

அடி அதிக அளவு உயரமுள்ளது. மூன்றாவது 2210 அடி அதிக அளவு உயரமுள்ளது. முறுக்கு நதிக்கு அருகே இருக்கும் தொடரே மூன்றாவதாகும். இங்குத்தான் கூத்தர்குழு ஏறி வருவதாகக் கண்டோம். இம் மூன்றாவது தொடரின் வலது வழியே ஊர்களைக் கண்டு செல்லுதற்கு ஏற்ற வழி.

மேட்டு நிலங்கள் விண்டதால் உள்ள பள்ள நிலப்பரப்பில், பாம்புகள் உறைகின்ற குழிகள் உள்ளன என்று இடது வழியைக் குறிப்பிடுகிறான். சற்று விலகியிருக்கின்ற வலது வழியில் செல்க எனத் தெளிவாக ஆற்றுப்படுத்துகிறான். கானவர்கள் அமைத்துள்ள பரண்களையும் அவர்தம் கவணகற்களையும் குறிக்கிறான். இங்கு நவிரமலையில் அமைந்துள்ள காவற்காட்டைச் சுட்டுகிறான். இவ்விடத்தில் காட்டாறுகள் பொருந்திய பாதையைக் குறிப்பிடுகின்றான். முறுக்காற்றை ஒட்டியுள்ள நவிரமலையின் மூன்றாவது தொடர்ப் பிரிவில் முறுக்காற்றில் கலப்பதற்காக ஏறத்தாழ 9 காட்டாறுகள் மலையுச்சியிலிருந்து புறப்பட்டுக் கீழ் நோக்கி வருகின்றன. இவற்றையே கூத்தன் குறிப்பிட்டான் எனக் கொள்ளலாம். மலையெருக்குகள் செறிந்த பக்கமலைகளில் பாசி படர்ந்த குளங்கள் உள்ளன'' என்று குறிப்பிடுகிறான்.

இனி, நவிரமலை மீதுள்ள நன்னனின் யானைப்படையைக் குறிப்பிடுகின்றான். அத்துடன் ஆற்றின் கரையிலுள்ள காரியுண்டிக் கடவுள் கோயிலையும் மதிலையும் சுட்டுகிறான். ''வடமேற்குக் காற்றும் தென்கிழக்குக் காற்றும் மழை பெய்விக்கின்ற மலையாதலின், அம்மலையில் இடையறாது மழை பொழியும் எனவே இசைக்கருவிகளைத் தீண்டன்மின்,'' எனக் கூத்தன் எச்சரிக்கிறான். அக் கோயிலினின்றும் தென்மேற்காக நவிரமலையில் நடந்து வந்தால் காட்டாறு பல குறுக்கிடும்.

''நேர்கொள் நெடுவரை'' என்று இங்குக் குறிப்பிடப்படுவது முறுக்காற்றிற்கருகுள்ள மூன்றாம் மலையேயாகும் கோயிலிலிருந்து மூலைக்காட்டுமலை, நவிரமலை இணைகின்ற மூலைப்பகுதி வரை ஊர்கள் இல்லையாதலால் கூத்தர் குழாத்தைக்கல் முழைஞ்சுகளில் தங்கவும் காட்டுப்பன்றி ஊனை உண்ணவும் கூறுகிறான் கூத்தன்.

''வரைசேர் வகுந்தின் கானம்'' என்று கூத்தன் குறிப்பிடுவது மூலைக்காட்டையே ஆகும். அக் காட்டு நெறிகள் செந்-

நெறிகளாகவும்தெய்வ மலர்கள் பொருந்தியதாகவும் உள்ளன.

''நாடுகாண் நனந்தலை'' என்று கூத்தன் குறிப்பிடுவது பெரியேரி, பழைய வீரலூர், வீரலூர், மேல் சோழன் குப்பம், கொலவன் குப்பம், கட்டம் பாளையம் போன்ற பல ஊர்களை-யும் காணத் தகுந்த இடமாகிய மூலைக்காட்டு மலையின் வட-புறத்திலுள்ள மலைச்சரிவுகளின் அகன்ற பரப்பாகும்.

இனி, மூலைக்காட்டு மலையின் வடமேற்காக வந்து, மேற்-குச் சாரலை அடைந்தால் ஒருபுறம் 3055 அடி உயரமான மூலைக்காட்டு மலைச்சிகரங்களும் மறுபுறம் செங்குத்தாக உயர்ந்து சவ்வாது மலைத் தொடரின் 3620அடி, 3679அடி, 3663அடி, 3420அடி உயரமுள்ள சிகரங்களும் புலப்படும். இரு மலைத் தொடருக்கும் இடையிலுள்ள பள்ளத்தாக்கு நிலம், இதுவரை கூத்தர் குழாம் நடந்து வந்த உயரத்தை (850 அடி) விட, 50 அடியிலிருந்து 100 அடி வரையே உயர்ந்தது. எனவே கூத்தருக்குக் காட்டாறுகளைப் பின்பற்றி நடந்து வருதல் ஓர-ளவு இயலும்.

''பெருநிழல் பொருந்திய குறுங்காடு'' ''ஞாயிற்றின் கதி-ரறியாத காடு'' என அவன் சுட்டுவது இவ்விரு மலைகளும் இணையும் சாரல் காட்டையே ஆகும்.

''மரம் அடர்ந்த குறுங்காடு ஆதலின் திசை மயங்கும் இரவு வேளையில் வழி தப்பிச் சென்று குறவரும் மருளும் குன்றத்தில் நீர் படின், மேலே செல்லலை ஓம்புமின்; அகன்ற பாறைகளில் அமர்ந்து இசைக்கருவிகளை இயக்குமின்; கானவர் வந்து நுமக்கு உதவுவர்,'' என்கிறான் கூத்தன். ''குறவரும் மருளும் குன்று'' என்று அவன் குறுப்பிட்டது 3679 அடி உயரமுள்ள மொட்டைப்பாறை முதலிய சிகரங்களை எனலாம். சவ்வாது மலைத்தொடரில் ஏறிவிடலாகாது என்பதற்காகவே ''மேற்-செல்லல் ஓம்புமின்'' ''ஊறு நிரம்பிய ஆறு'' என்று எச்சரித்-தான்.

வலப்புறம் திசை தப்பினால் சவ்வாது மலையில் ஏறவும், இடப்புறம் திசை தப்பினால் மூலைக்காட்டு மலைகளில் ஏறவும் நேரிடுமாதலால் மீண்டும் கூத்தன் திசை மயக்கத்தைச் சுட்டி எச்சரிக்கிறான்.

''தலைநடுக்கம் தரும் பக்கமலை" என்று அவன் குறிப்-பிடுவதிலிருந்து அவன் அந்த மலைகளின் சரிவிலேயே உள்-

ளான் என்பதை உணரலாம். ''அச் சரிவுகளில் பூக்கள் படர்ந்த நிழலில் தங்கி இளைப்பாறுங்கள். பலவிதமான ஒலிகளைக் கேட்பீர்கள்.'' என்று கூத்தன் கூறுவதைச் சிந்திக்க வேண்டும். 'யானை, குரங்கு, புலி, கலை, கானவர், குறவர், காட்டாறு, அருவிகள், குறிஞ்சி, குளவி, கிளி, முல்லைஏறு, குறிஞ்சிஏறு, பன்றி, கரும்பு, கோவலர், சேம்பு மஞ்சள்தோட்டம்' என்று குறிக்கப்படும் அடிகளால் அது குறிஞ்சி, அடுத்து முல்லை, அடுத்து மருதம் என மயங்குமிடமாக இருக்க வேண்டும் என்பது தெளிவாகிறது. சவ்வாது மலைக்கும் தாமரைக் காட்டு மலைக்கும் இடைப்பட்ட, பல அருவிகள் பாய்கின்ற அவ்விடமே சவ்வாது மலை-குறிஞ்சி; காட்டுப் பள்ளத்தாக்கு-முல்லை; கீழுள்ள ஊர்கள் மருதம் என அமைகிறது.

இனி, சவ்வாது மலை, தாமரைக்காட்டு மலை இரண்டிற்கும் இடைப்பட்ட முல்லைக்காடுகள் வழியாக மூதானைக்காடுகட்கும் அங்குள்ள சிற்றூர்கட்கும் கூத்தர்குழு வரவேண்டியுள்ளது.

'':இடி முழங்கும் மலை நுமக்குப் பின்னாக நீவிர் போமின்'' எனவும் குறிஞ்சி நிலந்தை விட்டு விடை பெறுவதால் குறிஞ்சி பாடவும் தெய்வங்களை வாழ்த்தவும் வேண்டுகிறான் கூத்தன்.

''திடீரென்று மழை பெய்யுமாதலால் இசைக்கருவி நனையாதபடி முழைஞ்சுகளில் புகுமின்'' என்று கூத்தன் குறிப்பிடுவதும் மழை மிக்க மூதானைக் காட்டையும் தாமரைக் காட்டையுமே எனக் கொள்ள வாய்ப்புளது.

அக் காடுகளில் நன்னனின் படைத்தலைவரும் யானைப்படையும் அரண்களும் இருப்பதைக் கூத்தன் சுட்டுகிறான். 'நடுகற்கள் மிகுந்த காடு அது' எனவும் கூத்தன் கூறுகிறான்.

நன்னன் நாடு மலைநாடு ஆதலின், பகைவர் இருமலைகட்கிடையே உள்ள காடு வழியாக வரக்கூடும் என்று கருதிச் சவ்வாது மலைத் தொடருக்கும் தாமரைக் காட்டுக்கும் இடைப்பட்ட நெருங்கிய காட்டை நன்னன் தனது காட்டரணாகக் கொண்டிருத்தல் கூடும். பகை வீரருக்கும் நன்னன் வீரருக்கும் இங்கு அடிக்கடி போர் ஏற்பட்டிருக்க வாய்ப்புண்டு. ஆகவே, ''நடுகற்கள் நிறைந்த காடு'' என்று சுட்டப்பட்டது இப்பகுதியே எனக் கருதுதல் பொருத்தம்.

இனிக் கூத்தர் குழு, காட்டைக் கடந்து, முல்லை நிலக் கோவலர் இருப்பிற்கு வந்து, கோவலருடன் இரவு தங்க

வேண்டும். ''நாறு கொடிப் புறவு'' என்பது இப்பகுதியாக இருக்கக் கூடும். ($3\frac{1}{2}$ கல் நடந்துள்ளான்.)

''காட்டில் வாழும் வேடுவரைச் சந்தித்து வழி கேட்டுக் கொள்ளுமின்'' என்று கூத்தன் கூறுகிறான். தாமரைக் காட்டின் தென்சாரலிருந்து மூதானைக் காட்டு ஓரங்களின் வழியாகக் கூத்தர் குழாம் வரும்போது காட்டு வேடுவரைச் சந்திக்கலாம் ''யானை நடமாடும் காடு'' என்று கூத்தன் குறிப்பது மூதானைக் காட்டையே எனக் கொள்ளலாம்.

மூதானைக் காட்டு அடிவாரத்திலுள்ள புல்வேய்ந்த குடில்களில் வதியும் குடிகள், கூத்தருக்கு மூங்கிலரிசிச் சோறு அவரை விதைப் புளியங்கூழ், வெள்ளாட்டுத் தடி, தினைமா ஆகியன தருவர். தீ மூட்டிப் பனி நீங்கும்படி உறங்கிப் புன்குரல் கேட்டுக் காலையில் எழுந்து நடக்க வேண்டும்.

பச்சையம்மன் கோவில் பகுதி வழியாக அவர்கள் தெற்கு நோக்கி இறங்கி வந்தால் குயிலம் நதி, பீம நந்தல் ஆகியவற்றோடு கலக்கும் பல சிற்றாறுகள் ஆகியன கூடி முன்னூர் மங்கலத்திலிருந்து கீழ்நாச்சிப்பட்டு வரையுள்ள ஊர்களை எல்லாம் நல்ல மருதநிலமாக ஆக்கியுள்ளமை காணலாம். இவ்வூர்களில் ஆற்றுநீர் பெரிய ஏரிகளில் தேக்கப்பட்டிருப்பதையும் காணலாம்.

கூத்தன் கூறும் மருதநில வருணனை சண்பங்கோரை, மென்னிலம், வாளை, வரால், நெல், ஏர்மங்கலப்பாட்டு ஆகியவை இவ்வூர்கட்குப் பொருந்தும். (3 கல் நடந்த பின் மருத நில ஊர்களை அடைந்து தங்குகின்றனர்.)

கீழ் நாச்சிப்பட்டிலிருந்து தென்மேற்காக நடந்து வந்தால், கூத்தர் குழாம் சேயாற்றின் கரையைக் காணும். இனி, ''நனிசேய்த்தன்று அவன் பழவிறல் மூதூர்'' என்று கூத்தன் சுட்டுகிறான். அங்கிருந்து வடகரையோரமாகவே ஏறத்தாழ $1\frac{1}{2}$ கல் நடந்தால் செங்கண்மாவை அடையலாம்.

நிலப்படத்தை அருகே வைத்து மேற்கண்ட வழிமுறையை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் இதன் வன்மை, மென்மை புலனாகும்.

மலைபடு கடாத்தில் கூறப்பட்ட ஆற்றுப்படை வழி, சுற்று வழியன்று; நவிர மலையை வணங்கிப் பின் செங்கண்மா வருதற்கேற்ற இயற்கை எழில் பொருந்திய காட்டு வழி, அதில் முதலில் குறிஞ்சி, பின் முல்லை, பின் மருதம் என்று முறைப்பட நிலங்கள் அமைந்து நடைச் சிரமத்தைக் குறைக்கின்றன என்பதனை,

பெருமலையிலிருந்து கானவர் சிறுகுடிவரை..................	3 கல்....இரவு தங்கல்
அங்கிருந்து குறமகள் குடியிருப்பு வரை............	$1\frac{1}{2}$ கல்...இரவு தங்கல்
அங்கிருந்து கல் முழைஞ்சுகள் வரை	3 கல்...இரவு தங்கல்
காடு காவல் செய்யும் கானவரிடம் திசை மயக்கம் தீரும் வரை	4 கல்
அங்கிருந்து தாமரைக்காட்டுத் தெற்கு அடிவாரம் முல்லைக் கோவலர் குடியிருப்பு வரை	$3\frac{1}{2}$ கல்...இரவு தங்கல்
முதானைக் காட்டில் புல்வேய்ந்த குடில்கள் வரை ...	3 கல்...இரவு தங்கல்
அங்கிருந்து மருதநில ஊர்கள் வரை	3 கல் ..இரவு தங்கல்
சேயாற்றின் கரை ஓரமாக	$1\frac{1}{2}$ கல்....இரவு தங்கல்
	$22\frac{1}{2}$ கல்...6 இரவு தங்கல்கள்

என்ற வழித் தொலைவு விவரத்தால் அறியலாம்.

அடிக்குறிப்பு

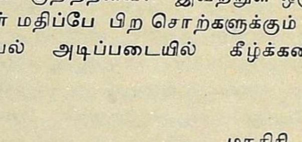
1. செந்தமிழ்ச் செல்வி, சிலம்பு-26; பரல்-7; ''பத்துப்பாட்டும் கல்வெட்டுக்களும்'' ,பக். 313-14.
2. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 740.
3. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 73.
4. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 74.
5. நற்றிணை, பின்னத்தூர் அ. நாராயணசாமி ஐயர் பதிப்பு, ப. 60.
6. கலைக் களஞ்சியம், தொகுதி-7, ப. 606.
7. நற்றிணை-44.
8. தமிழ்க்கலைக் கட்டுரைகள், ப. 29-44.
9. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 59.

10. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி ப. 128.
11. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 130, அடிக்குறிப்பு.
12. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 132, அடிக்குறிப்பு.
13. பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, ப. 45-47.
14. Cauvery Delta-A Study in Rural Settlements, pp.74-75.

11. முல்லைக்கலியில் உவமங்கள்

டாக்டர். அ. சீநிவாசன்

புலி எப்படியிருக்கும் என்று கேட்டால், பூனை போல இருக்கும் பூனை மாதிரி இருக்கும், பூனை ஆட்டம் இருக்கும், பூனை கிணக்க இருக்கும் என்று சொல்லுவார்கள். இங்கு பயன்படுத்தப்பெறுகிற போல, மாதிரி, ஆட்டம், கிணக்க என்ற சொற்கள் ஒருபொருள் குறித்தவை. இவற்றுள் ஒரு சொல்லுக்கு உள்ள பொருள் மதிப்பே பிற சொற்களுக்கும் உண்டு. இதனை மொழியியல் அடிப்படையில் கீழ்க்கண்டவாறு கூறலாம்:



இவற்றுள் 'போல' என்பதை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொள்ளவேண்டும் என்பதல்ல. நான்கில் ஏதாவதொன்றினை அடிப்படையாகக் கொள்ளலாம். இரு பொருள்களை ஒப்பிட வரும் இவ்வடிப்படைச் சொல்லையே உவமம் (comparison)

என்று தொல்காப்பியர் கூறுவதாகக் கருத இடந்தருகிறது. இது பற்றிய ஆய்வே இங்கு நிகழ்கிறது.

I

உரையாசிரியர் இளம்பூரணர் உவமங்கள் அல்லது உவமைகளுக்கு எடுத்துக்காட்டுகள் தந்துள்ளார்:

புலி போலப் பாய்ந்தான்	—	வினை
மாரி யன்ன வண்கை	—	பயன்
துடி போலும் இடை	—	மெய்
தளிர் போலும் மேனி	—	உரு

இச்சான்றுகள் மூலம் இளம்பூரணர் உவமை அல்லது உவமம் என்று கூறுவது புலி, மாரி, துடி, தளிர் என்பவையாகும். பொருளாகக் கருதுவது மறவன் (பாய்ந்தான்), வண்கை, இடை, மேனி என்பனவாகும். இதுவே இவருடைய கருத்து என்பதை ''அரிமான் அன்ன அணங்குடைத் துப்பின் என்றவழித் துப்புடையன பலவற்றிலும் அரிமா உயர்ந்ததாயின் அதனை உவமையாகக் கூறப்பட்டது'' என்ற விளக்கத்தின் மூலம் தெரிந்துகொள்ளமுடிகிறது[2]. உரையாசிரியரின் விளக்கத்தின்படி உவமைக்கும் பொருளுக்கும் இடைப்பட்ட உவமச் சொற்களைப்பற்றி அவர் கவலைப்படவில்லை என்பதை அறிய முடிகிறது. உரையாசிரியர்கள் வழியே 'சங்க இலக்கியத்தில் உவமைகள்' என்னும் நூலின் ஆசிரியர் டாக்டர் ரா.சீனிவாசன் உவமம் அல்லது உவமை என்பதற்கு விளக்கம் தந்துள்ளார். 'உவமை என்பது கவிஞனின் அனுபவப் பொருளாகும். அவன் ஏற்கனவே கண்டு வைத்த பொருளைப் புதிதாகக் காணும் பொருளோடு பொருத்திவைத்து அப்பொருளின் உயர்வு தாழ்வுகளை அளந்து அறிவிக்கின்றான் எனக் கூறலாம். பொதுவாகப் பொருளின் சிறப்பை வற்புறுத்தவே உவமை அமைக்கப்படுகிறது'[3] என்பது அவர்தம் கருத்து. இக்கருத்து பொருத்தமாகப்படவில்லை.

II

'எல்லாச் சொல்லும் பொருள் குறித்தனவே' என்பது தொல்காப்பியம். உவமச் சொற்களை இடைச்சொற்கள்[4] என்று வகைப்படுத்தியுள்ளார் தொல்காப்பியர். இடைச்சொற்கள் பெயரொடும், வினையொடும் சார்ந்து இயங்கும் ; தனித்தியங்கும் தன்மை உடையவை அல்ல என்பது அவர்தம் விளக்கம்.

இவ்விடைச்சொற்கள் ஏழு வகைப்படும்[5]. 1) புணரியல் நிலையிடை வருதல் 2) வினைசெயன் மருங்கில் காலமொடு வருதல் 3) வேற்றுமைப் பொருள்வயின் உருபாக வருதல் 4) அசைநிலைக் கிளவியாக வருதல் 5) இசைநிறைக் கிளவியாக வருதல் 6) தத்தங் குறிப்பிற் பொருள் செய்ய வருதல் 7) ஒப்பில் வழியாற் பொருள் செய்ய வருதல். இவ்வேழு வகையினுள் 'ஒப்பில் வழியாற் பொருள் செய்குந'வாவன, அன்ன, ஏய்ப்ப உறழ, ஒப்ப என்பன முதலாகப் பொருளதிகாரத்துக் கூறப்பட்ட முப்பத்தாறனுள் ஒக்குமென்ப தொழிய ஏனையவாம்[6] என்பார் சேனாவரையர்.

III

அன்ன, ஏய்ப்ப, உறழ முதலிய உவமச் சொற்களைப் பற்றி ஆராய்வதற்குமுன் அதனோடு தொடர்புடைய இடைச்சொல் என்று மதிக்கப்பெறுகிற வேற்றுமை உருபுகளைப் பற்றிய ஒரு கருத்தினை இங்கு விளக்குதல் சிறப்புடையதாகும். வேற்றுமை பெயர், ஐ, ஒடு, கு, இன், அது, கண், விளி என எட்டாகும். இவற்றுள் ஐ, ஒடு, கு, இன், அது, கண் என்பன வேற்றுமைக் கிளவி என்றும், வேற்றுமை உருபு என்றும் பெயர்பெறும். இதைப்பற்றிய ஒரு விளக்கம்:

1. இராமன் கண்ணனை அனுப்பினான் — இரண்டாம் வேற்றுமை உருபு 'ஐ'
2. இராமன் கண்ணனுக்கு அனுப்பினான் — நான்காம் வேற்றுமை உருபு 'கு'

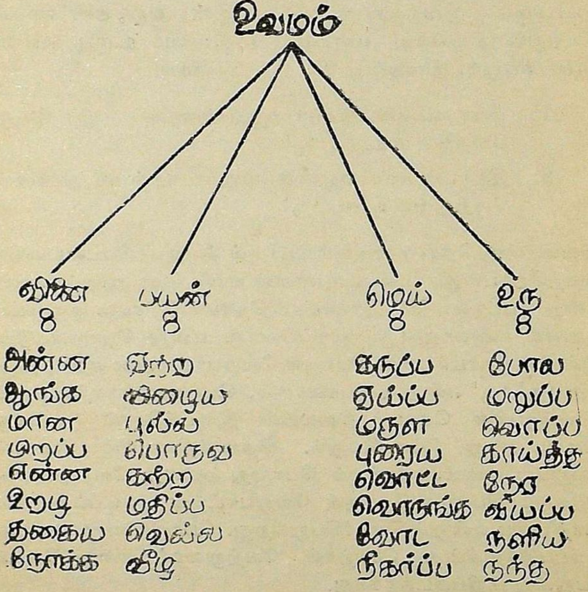
இவ்விரண்டு தொடரன்களும் பொருள் வேறுபாடு உடையவை முதற்றொடர் இராமன் கண்ணனை யாரிடமோ அனுப்பினான் என்று பொருள்படும். இரண்டாம் தொடர் இராமன் ஒரு பொருளைக் கண்ணனுக்கு அனுப்பினான் என்று பொருள்படும். இவ்விரு தொடர்களின் பொருள் வேறுபாட்டினை ஏற்படுத்துவது 'ஐ','கு' என்ற உருபுகளாகும். பெயரைச் சார்ந்து வரும் இவ்வுருபுகள் தொடர் நிலையில் இடைச்சொல் (அல்லது உருபு) என்று, பெயர்பெறும். தொடர்நிலையில் பொருள் வேறுபாட்டினைச் செய்யும் பொழுது அல்லது வேற்றுமைப்படுத்தும் பொழுது பொருள் வேறுபாட்டின் அடிப்படையில் வேற்றுமை என்றும் பெயர்பெறுகிறது. பொருளினை வேற்றுமைப்படுத்துகின்ற சொற்கள் 'வேற்றுமை' என்று பெயர் பெறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

'அதுவென் வேற்றுமை' 87, 94
'கண்ணென் வேற்றுமை' 84
'வேற்றுமை தாமே ஏழென மொழிப' 62

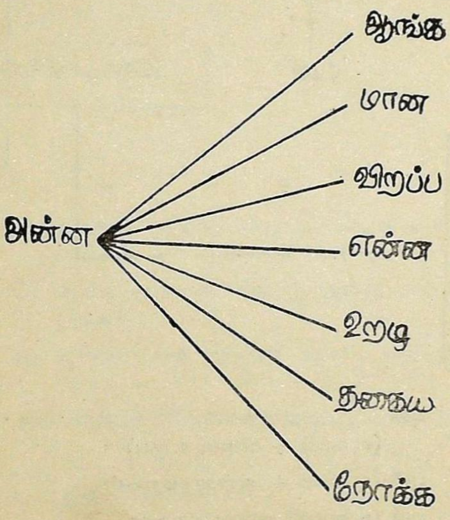
இடைச்சொற்கள் என்ற பகுப்பில் ஒன்றான வேற்றுமை உருபுகள் வேற்றுமை என்று பெயர் பெறும்பொழுது, வினை, பயன், மெய், உருப் பொருண்மைகளை விளக்க வரும் அன்ன, ஏய்ப்ப, உறழ முதலிய 32 சொற்களையும் உவமம் என்று கொள்வது தவறாகாது. தொல்காப்பியரும் வினைப்பால் உவமம், பயனிலை உவமம், மெய்ப்பால் உவமம், உருவின் உவமம் என்றே பயன்படுத்தக் காண்கிறோம்.

IV

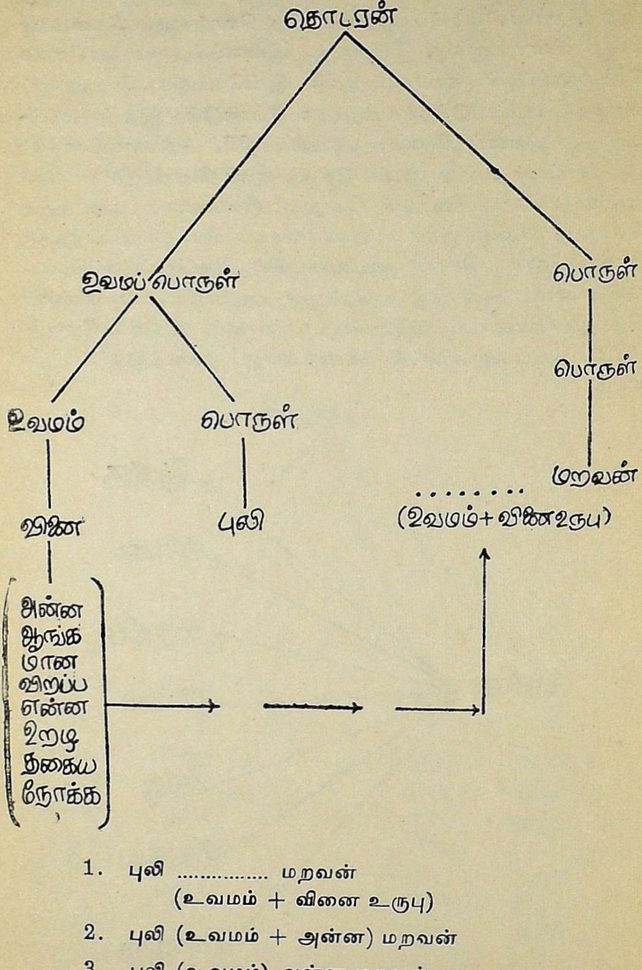
வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கு உவமப் பாகுபடுகளும் உவமம் என்பதன் கிளைப்பகுதிகளேயாகும். இக் கிளைப் பகுதிகள் ஒவ்வொன்றும் எட்டு எட்டு உவமச் சொற்களைப் பெறும் என்பது தொல்காப்பியர் கருத்து.



வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கு உவமங்களையும் வெளிப்படுத்தும் சொற்களாக எட்டு, எட்டாகப் பகுத்துக்கொண்டது ஏன்? 'அன்ன' என்பது மட்டுமே வினைப் பொருண்மையை விளக்கப் போதுமானதாக இருக்கும்பொழுது ஆங்க, மான, விறப்ப முதலிய பிற சொற்களும் தேவையா என்ற வினா எழுவது இயற்கை. வினைப்பொருளை விளக்க தொல்காப்பியர் காலகட்டத்தில் இவ்வெட்டுச் சொற்களும் வழக்கில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் (இக் காலகட்டத்தில் அவனைப் போல, அவனமாதிரி, அவனக்கிணக்க, அவனாட்டம் என்று பயன்படுத்துவதைப் போன்று). எனவே அவை எல்லாவற்றையும் சேர்த்து இலக்கணம் படைக்கும் பொழுது வினைக்குரிய உவமங்களாகப் பொதுமைப்படுத்தக் காண்கிறோம். சொல் அடிப்படையில் இவ்வெட்டும் வெவ்வேறானவை என்றாலும் பொருள் அடிப்படையில் வினைப் பொருண்மையை மட்டுமே விளக்குவதாகும். இதனை மொழியியல் அடிப்படையில் கீழ்க்கண்டவாறு அமைத்துக் காட்டலாம்:



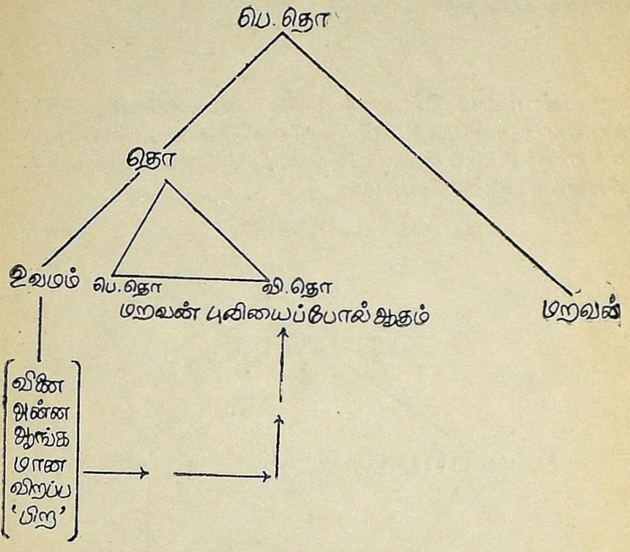
உவமம் என்பதைப் புறநிலை (Surface Structure) அடிப்படையில் விளக்குவதானால் அதன் வரைபடம் கீழ்க்கண்டவாறு அமையும்:



1. புலி .... மறவன்
   (உவமம் + வினை உருபு)
2. புலி (உவமம் + அன்ன) மறவன்
3. புலி (உவமம்) அன்ன மறவன்

'புலி அன்ன மறவன்' என்ற வரைபடம் (2)இன் புதை வடிவம் கீழ்க்கண்டவாறு அமையும்:

1. புலி அன்ன மறவன் — புறநிலை வடிவம்
2. மறவன் புலி அன்ன மறவன்— புதைநிலை வடிவம்



1. மறவன் புலியைப் போல் + வினை உருபு + ஆகு மறவன்
2. போல் + வினை உருபு > அன்ன etc > வினை உவமம்
3. மறவன் புலி அன்ன ஆகு மறவன்
   1 2 3 4 5

பெயர் நீக்க மாற்றம் : (Equi. NP. Deletion Transformation)

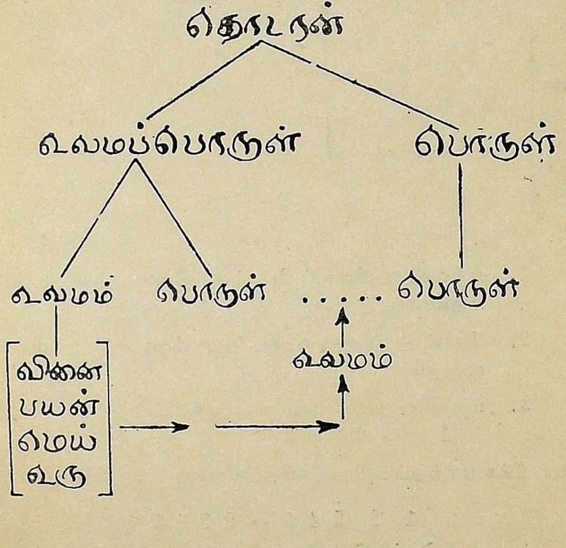
1 2 3 4 5 → 2 3 4 5

4. ஆகு > ϕ/–பெயர்
5. புலி யன்ன மறவன்

இங்கு ஒன்றினைக் கவனித்தல் வேண்டும். 'புலி அன்ன மறவன்' என்பதில் அன்ன என்பது வினைப் பொருளை மட்டுமே குறிக்கும். உவமம் என்பது புதைநிலையில் இருக்கக் காண்கிறோம். எனவே போல் + வினை உருபு > வினை உவமம் என்று விளக்க வேண்டியதாகிறது. இதன்மூலம் 'போல்' (comparison) என்பதே உவமம் என்பதும், போல் + வினை உருபு > சேரும்பொழுது மட்டுமே வினை உவமம் உண்டாகிறது என்பதையும் கவனித்தல் வேண்டும்.

V

வரைபடம் (3)இன் மூலம் வினை உவமம் எவ்வாறு பிறந்தது என்று கண்டோம். இவ்வாறே பிற பயன், மெய், உரு என்ற மூன்றிற்கும் சிறப்பு உவமங்களிலிருந்து பொது உவமத்தினைக் காணுதல் வேண்டும்.



வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கிற்கும் பொதுவாக ஒன்றினை ஒப்புமைப்படுத்த வருகிற சொல்லினை அடிப்படை-யாகக் கொள்ளவேண்டும். அந்த அடிப்படைச் சொல்லே உவம-மாகும். அதனைக் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதிக் காட்டலாம்:

உவமம் + வினை உருபு > வினை உவமம்

உவமம் + பயன் உருபு > பயன் உவமம்

உவமம் + மெய் உருபு > மெய் உவமம்

உவமம் + உரு உருபு > உரு உவமம்

இந்நிலையில் வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கிற்கும் அடித்தளமாக இருக்கக்கூடிய அல்லது ஒப்புமைக்கு வருவதாக (comparison) எது கொள்ளப்படுகிறதோ அதனை உவம-மாகவும், அன்ன, ஆங்க, மான என்ற பிறவற்றைச் சிறப்பு உவமங்களாகவும் கொள்ள வேண்டும். எந்த ஒன்றினை அடிப்படையாகக் கொள்கிறோமோ அதுவே தொல்காப்பியர் கருத்துப்படி உவமமாகும்.

பகுதி. 2

முல்லைக்கலியில் காணப்படும் உவமங்களைத் தொகை வகை செய்து உவம இலக்கணம் படைப்பது இப்பகுதியின் நோக்கமாகும். உவம இலக்கணம் பற்றிய தொல்காப்பிய விதிகள் முல்லைக்கலிக்குப் பொருந்துவதாயும் மீறுவதாயும் உள்ளன. வினை, பயன், மெய், உரு என்ற நான்கு பொருளி-லும் வருகிற உவமங்கள் பிற்சேர்க்கையில் தொகுத்து வகை செய்யப்பட்டுள்ளன. இங்குக் காட்டப்படும் எடுத்துக்-காட்டுகள் இவ்வாய்வுக்குப் போதுமானது என்ற அளவில் சுருக்கமாகத் தரப்பட்டுள்ளன.

தொல்காப்பியத்தில் வினைப் பொருண்மைக்குரிய உவ-மங்களாக அன்ன, ஆங்க, மான, விறப்ப, என்ன, உறழ, தகைய, நோக்க என்ற எட்டும் கூறப்பெற்றுள்ளன. இவற்-றுள் முல்லைக்கலியில் ஆங்க, என (என்ன என்பதன் திரிபு) பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. இவற்றுடன் தொல்காப்பியத்தில் உரு உவமத்திற்குப் பேசப்பட்ட 'போல' என்ற உருபும் 'இன்' என்பதும் வினைக்குப் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. 'இன்' என்பது கலித்தொகையில் பேசப்படும் புதிய உருபாகும்.

வினை உவமங்கள்:

ஆங்கு :

1. .... பொதுவர் கடலுட் பரதர்
   அம்பியூர்ந் தாங்கூர்ந்தா ரேறு
   கலி. 106 : 25

2. கன்று சேர்ந் தார்கட் கதவீற்றாச் சென்றாங்கு
   வன்கண்ண ளாய் கலி. 116 : 8

இன் :

1. மானோக்கின் நல்லாள் கலி. 104 : 22

2. இடியுரு மினியங் கறங்க கலி. 105 : 24

என :

1. இடியென முன்சமத் தார்ப்ப கலி. 101 : 10

போல் :

போல் என்பதன் திரிபான போல, **போலும், போன்ம்** என்பன வினை உவமமாகப் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன.

1. காற்றுப் போல் வந்த கதழ்விடை
   கலி. 103 : 40

2. ஏறுபோல் வைகற் பதின்மரைக்
   காமுற்றுச் செல்வாய் கலி. 108 : 48

போல :

1. நெருப்புக்கை தொட்டவர் போல விதிர்த்திட்டு
   நீங்கிப் புறங்கடைப் போயினாள்
   கலி. 115 : 11

2. கொலையேற்றுக் கோட்டிடைத் தாம்வீழ்வார்
   மார்பின்
   முலையிடைப் போலப் புகின் கலி. 103 : 37

போலும் :

நறுநுதால் என்கொலைங் கூந்தல் உளரச்
சிறுமுல்லை நாறிய தற்குக் குறுமறுகி
யொல்லா துடன்றெமர் செய்தா ரவன்கொண்ட
சொல்லேறு போலுங் கதம் —கலி. 105: 53-56

போன்ம் :

.... பொதுவனைச் சாக்குத்திக்
கோட்டிடைக் கொண்டு குலைப்பதன்
தோற்றங்காண்
அஞ்சீ ரசையியல் கூந்தற்கை நீட்டியான்
நெஞ்சம் பிளந்திட்டு நேரார் நடுவண்தன்
வஞ்சினம் போய்த்தானும் போன்ம்
கலி. 101 : 20

இதன்மூலம் முல்லைக்கலியில் வினைப் பொருண்மையை விளக்கவரும் உவமங்கள் ஆங்கு, இன், என, போல, போலும், போன்ம் என்பவற்றைக் கொள்ளலாம். இதன்மூலம் முழு உவமங்களாகக் கிடைக்கப்பெறும் ஆங்கு, இன், என, போல் என்பவையே வினை உவமங்களாக முல்லைக்கலியில் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன எனலாம்.

பயன் :

'அன்ன' என்ற ஒருருபே 'பயன்' என்ற பொருளில் வந்த உவமமாகும். வேறு உவமங்கள் இப்பொருளில் வரவில்லை.

.... அளைக்கெளியாள்
வெண்ணெய்க்கும் அன்னள் எனக்கொண்டாய்
கலி. 110 : 6

மெய் உவமம், உரு உவமம் இரண்டும் மேலும் ஆய்வுக்குரியதாகவே உள்ளன. மெய் என்பதற்கு வடிவம் என்றும், உரு என்பதற்கு நிறம் என்றும் பொருள் கொண்டு உரையாசிரியர்கள் இளம்பூரணர், பேராசிரியர் ஆகியோர் விளக்கம் தந்துள்ளனர். இது மேலும் ஆய்வுக்குரியதாகிறது. 'உரு' பற்றிய உவமங்கள் நிறத்தை ஒரோவழிப் பொருளாகக்கொண்டு உவமமாக வரினும், உருவத்தின் அடிப்படையில் (Form) உவமமாக வருதல் பெருவழக்காறாகும். 'உரு' என்பதற்கு 'நிறம்' என்று

ஒரு பொருள் இருப்பினும் வடிவம் அல்லது உருவம் (Form) என்ற பொருளும் உண்டு. மெய் என்பது பண்பினைக் குறிக்க வந்த சொல்லாக இருக்கலாம். மெய் என்பதற்கு உண்மை என்ற பண்புப்பெயர் கொடுப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே உரு என்பது உருவத்திற்கும் மெய் என்பது பண்புக்கும் வந்த உவமங்களாகலாம் என்று கருத இடந்தருகிறது. மெய் என்பதை வடிவத்திற்கும், உரு என்பதை நிறத்திற்கும் கொண்டால் பிற உண்மைகளை – பண்புகளை விளக்க உவமங்களே இல்லை என்ற முடிபுக்கு வர நேரிடும். எனவே மெய் என்பதற்கு பண்படிப்படை உவமம் என்று கொள்வது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது.

மெய் உவமம் :

அன்னார் :

பெடை யன்னார் — கலி. 102:15

உறழ் :

மயிலெருத் துறழணி மணிநிலத்துப் பிறழ
கலி. 103:59

ஏய்க்கும் :

அணங்குடை வச்சிரத்தோன் ஆயிரங் கண்ணேய்க்குங்
கணங்கொள் பல்பொறிக் கடுஞ்சினப் புகர்
கலி. 105:75

ஏய்ப்ப :

வேல்வலா னுடைத்தாழ்ந்த விளங்குவெண் துகி
லேய்ப்ப
வாலிது கிளர்ந்த வெண்காற் சேய்
கலி. 105:17

ஒக்கும் :

மேற்பாட் டுலண்டின் நிறனொக்கும் புன்குருக்கண்
....ஏறு
கலி. 101:15

ஒத்தன :

மெய்வார் குருதிய வேறெல்லாம் பெய்காலைக்
கொண்டல் நிரையொத் தன

கலி. 106:14

வண்ணத்து :

மயிலெருத்து வண்ணத்து மாயோய்

கலி. 108:38

புரை :

மணிபுரை நிமிர்தோள் கலி. 102:25

போல :

மணிவரை மருங்கின் அருவி போல
அணிவரம் பறுத்த வெண்காற் காரி

கலி. 103:11

போல் :

1. மீன்பூத் தவிர்வரும் அந்திவான் விசும்புபோல்
வான்பொறி பரந்த புள்ளி வெள்ளை

கலி. 103:13

2. .... பனைக்கொடிப்
பானிற வண்ணன்போற் பழிதீர்ந்த வெள்ளை

—கலி. 104:8

போன்ம் :

பான்மதி சேர்ந்த அரவினைக் கோள்விடுக்கும்
நீனிற வண்ணனும் போன்ம் கலி. 104:38

உரு உவமம் :

உரு உவமம் என்பது வடிவத்திற்குரியதாகவே (Form) இங்கு கருதப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் போல, மறுப்ப, வொப்ப, காய்த்த, நேர, வியப்ப, நளிய, நந்த என்பனவற்றை உரு உவமத்திற்குரியதாகக் கூறியுள்ளார். இவற்றுள் போல, என்ற ஒருருபே உரு உவமத்திற்குரியதாக வந்துள்ளது. பிற

உவமங்கள் உரு உவமமாக முல்லைக் கலியில் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன.

போல் :

1. களிபட்டான் நிலையேபோல் தடவுபு துடுப்பீன் று
   ஞெலிபுடன் நிரைத்த ஞெகிழிதழ்க் கோடல்
   கலி. 101:3

2. சீறரு முன்பினோன் கணிச்சிபோற் கோடு
   கலி. 101:8

3. நாண்மீன்வாய் சூழ்ந்த மதிபோல் மிடைமிசைப்
   பேணி நிறுத்தார் அணி சலி. 104:27

அன்ன :

1. சுடர்விரிந் தன்ன சுரிநெற்றிக் காரி — கலி. 101:21

2. முல்லை முகையு முருந்து நிரைத்தன்ன
   பல்லர் கலி. 103:6

உறழ் :

   வேயுறழ் மென்தோள் கலி. 104:24

புரை :

1. வேனுதி புரைவிறற் றிறனுதி மருப்பு
   கலி. 104:34

2. .... நுங்கின்
   தடிகண் புரையுங் குறுஞ்சுனை கலி. 108:41

போல :

1. உருவ மாலை போலக்
   குருதிக் கோட்டொடு குடர் வலந்தன
   கலி. 103:26

2. வள்ளருள் நேமியான் வாய்வைத்த வளைபோலத்
   தெள்ளிதின் விளங்கும் சுரிநெற்றிக் காரி
   கலி. 105:9

3. இகல்வேந்தன் சேனை யிறுத்தவாய் போல
   அகலல்குல் தோள்கண் எனமூ வழிப்பெருகி
   நுதலடி நுசுப்பென மூவழிச் சிறுகி கலி. 108:1

போலும் :

படுமழை யாடும் வரையகம் போலுங்
கொடிநறை சூழ்ந்த தொழூஉ கலி. 103:20

உருவின் உவமமாக வரும் போல், போல, போலும் என்பன-வற்றைப் 'போல்' என்பதன் திரிபாகப் 'போல்' என்ற ஒன்-றையே உரு உவமமாகக் கொள்ளலாம்.

இப்பகுதியின் மூலம் முல்லைக்கலியில் வந்த மொத்த உவ-மங்கள் அன்ன, அன்னள், அன்னார், ஆங்கு, இன், உறழ், என, ஏய்க்கும், ஏய்ப்ப, ஒக்கும், ஒத்தன, வண்ணத்து, புரை, போல், போல, போலும், போன்ம் என்பனவாகும். இவற்றுள் அன்னள், அன்னார், என்பன அன்ன என்பதன் திரிபாகும். ஏய்க்கும், ஏய்ப்ப, ஒக்கும், ஒத்தன என்பவற்றை ஏய்க்கும், ஒக்கும் என இரண்டாக்கலாம். 'போல்' என்பதன் திரிபே போல,போலும், போன்ம் என்பன. திரிபு நீங்கலாக முழு உவ-மங்களின் பட்டியலைக் கீழ்க்கண்டவாறு அமைக்கலாம்:

அன்ன, ஆங்க,இன், உறழ், என, ஏய்க்கும், ஒக்கும்,புரை, போல், வண்ணத்து போன்ற பத்து உவமங்களே முல்லைக் கலியில் பயன்படுத்தப்பெற்ற உவமங்கள் ஆகும்.

தொல்காப்பிய விதிப்படி முல்லைக்கலிக்கு உவமவிலக்-கணம் படைப்பது என்றால் இவ்வாறு எழுதிக் காட்டலாம்:

1. ஆங்கு இன் எனபோல் என்ற நான்கும்
வகைபெற வந்த வினைப்பால் உவமம்

2. அன்ன உறழ ஏய்க்கும் ஒக்கும்
வண்ணத் துபுரை போலவென் கிளவியின்
வகைபெற வந்த மெய்ப்பால் உவமம்

3. அன்ன உறழ்புரை போல் நான்கும்
வகைபெற வந்த உருவின் உவமம்

4. அன்ன ஒன்றே பயனிலை உவமம்

இவ்உவமங்கள் மயங்கி வருவனவும் உண்டு. தொல்காப்-பியர் வேற்றுமைகள் மயங்கி வருவதைக்கூற வேற்றுமை மயங்கியல் என்று ஒரு இயல் வகுத்துள்ளார். ஆனால் உவமம் மயங்கி வருவதை அன்னவென் கிளவி பிறவற்றொடு சிவணும் என்று குறிப்பிட்டாலும் உவம மயங்கியல் என்று

அவர் தனி இயல் வகுக்கவில்லை. பொருள் பற்றிய இயலாதலின் விடுத்தார் போலும். கலித்தொகையின் கால கட்டத்தில் உவம மயக்கத்தினைக் காணமுடிகிறது. முல்லைக்கலியில் மயங்கிவரும் உவம மயக்கத்தினைக் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதிக்காட்டலாம்:

1. அன்னவென் கிளவிக்கு பயன்மெய் உருவாகும்
2. உறழ் புரை இரண்டும் மெய்உரு ஆகும்
3. போலவென் கிளவிக்கு வினைமெய் யாகும்

இவ்வாய்வு உவமம் பற்றிய விளக்கத்தைத் தருவதோடு, முல்லைக்கலியில் பேசப்பட்ட உவமங்களைத் தொகை வகை செய்து அதற்குத் தொல்காப்பிய வழியில் உவம இலக்கணமும் படைத்துள்ளது. இவ்வாய்வுமுறை சங்க இலக்கிய முழுமைக்கும் பயன்படுத்தப்பெறுமானால் சங்க இலக்கியத்திற்கு 'உவம இலக்கணம்' படைக்க முடியும்.

முல்லைக்கலியில் உவமங்கள்

	வினை	பயன்	மெய்	உரு
அன்ன			117:2	101:21 103:6 108:40 108:15 108:28 108:60
அன்னள்		110:6		
அன்னார்			102:15	
ஆங்கு	103:57 106:25 115:2 116:8			

	(1)	(2)	(3)	(4)
இன்	104:22 104:24 110:17 116:14			
உறழ்			103:59	104:24
என	101:10 103:45 103:55			
ஏய்க்கும்			105:15	
ஏய்ப்ப			105:17	
ஒக்கும்			101:15	
ஒத்தன			106:14	

	(1)	(2)	(3)	(4)
ஒப்ப				117:3
புரை			102:25	104:34 108:41
போல்	103:40 108:48 110:14 113:27 116:6		103:13 104:8 104:10 104:12 104:14 105:11	101:3 101:8 103:35 103:39 103:49 104:27 106:29
போல	103:73 108:22 115:11		103:11 105:9 105:13	103:26 104:16 105:9 108:1

	(1)	(2)	(3)	(4)
போலும்	105:56			103:20 104:59 104:49
போன்ம்	101:20 101:26 101:32 103:31 104:44 104:50 105:38 105:42 105:46		104:38	
வண்ணத்து			108:38	

11. முல்லைக்கலியில் உவமங்கள்

	வினை	பயன்	மெய்	உரு
அன்ன			√	√
அன்னள்		√		
அன்னர்			√	
ஆங்கு	√			
இன்	√			
என	√			
ஏய்க்கும்			√	
ஏய்ப்ப			√	
ஒக்கும்			√	
ஒத்தன			√	
ஒப்ப				√
புரை			√	√
போல்	√		√	√
போல	√		√	√
போலும்	√			√
போன்ம்	√		√	
வண்ணத்து			√	

12. ஆய்ச்சியர் குரவை – ஓர் ஆராய்ச்சி

டாக்டர் கோ. விஜயவேணுகோபால்

சிலப்பதிகாரத்தில் பதினேழாவது பகுதியாக அமைந்தது ஆய்ச்சியர் குரவை. கொலைக்களக் காதைக்குப் பின்பும் வழக்குரை காதைக்கு ஈரியல்கட்கு முன்பும் அமைந்துள்ளது. கொலைக்களக் காதையில் கோவலன் கொல்லப்படுகிறான். வழக்குரை காதையிலே மதுரையையாண்ட பாண்டியன் மாண்டு போகின்றான். இவையிரண்டும் காப்பியக் கட்டுக்கோப்பில் இரண்டு உச்ச நிலைகள். காப்பியம் கற்போரின் உளப்பாங்கறிந்த இளங்கோவடிகள் அடுத்தடுத்து இரண்டு உச்சநிலைகளை வையாது இடையிலே மாறுபட்ட உணர்ச்சிப் போக்குடைய மூன்று பகுதிகளை அமைத்துள்ளார். எனவே இரு உச்சநிலைச் காட்சிகளுக்கிடையே ஓர் அதிர்வு தாங்கியைப் போல ஆய்ச்சியர் குரவை முதலான இயல்கள்

அமைந்துள்ளன எனலாம் குரவை என்ற பெயரோடு இரு பகுதிகள் - ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை என்பவை சிலப்பதிகாரத்துள் இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் ஆய்ச்சியர் குரவை பங்கேற்போரின் அடிப்படையில் பெயர் பெற்றுள்ளது. குன்றக் குரவை நிகழும் இடத்தாற் பெயர் பெற்றுள்ளது. இரு குரவைகளிலும் பெண்களே பங்கேற்கின்றனர். எனினும் குறத்தியர் குரவை என்னாது குன்றக் குரவை என்றதுஇரண் டினுள்ளும் வரும் வேறுபாடு கருதிப் போலும். இவ்வொற்றுமை வேற்றுமைகளைப் பின்னர் விரிவாகக் காணலாம். இக்கட்டுரையின் பொருள் ஆய்ச்சியர் குரவை என்பதாகும். ஆய்ச்சியர் குரவையை ஓதியபோது சில வினாக்கள் மனத்துள் எழுந்தன. அவையாவன : 1) குரவை என்ற சொற்குப் பொருள் யாது? 2) குரவை என்பது நாட்டுப்புற நடனமா (Folk Dance). நடன நாடகமா (Dance-Drama), கதைபொதிகூத்தா (Folk Drama) 3) இக்கூத்திற்கும் இறைவழிபாட்டிற்கும் தொடர்பு உண்டா? 4) முந்து நூல்களில் காணப்பெறும் குரவைபற்றிய செய்திகட்கும் இளங்கோவடிகள் படைத்துக் காட்டும் ஆய்ச்சியர் குரவைக்கும் உள்ள தொடர்பு யாது? 5) ஆய்ச்சியர் குரவையுள் பழந்தமிழிசை பற்றிய குறிப்புக்கள் வருவானேன்?

குரவை என்ற சொற்குப் பொருள் :

குரவை என்பதின் வேர்ச்சொல் என்ன என்பதே ஒரு புதிராக இருக்கிறது. சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்துத் தமிழ்ப் பேரகராதி இச் சொல் ஒருவேளை குரவ என்றதனடியாக வந்திருக்கலாம் எனக் குறிக்கிறது. இவ்வாறு கொள்வதற்குக்காரணம் என்ன என்றோ கு,ரவ ஆகியவற்றின் பொருள் என்னவென்றோ இவ்வகராதியில் விளக்கம் இல்லை. அரவம், அல்லது ஒலி என்ற பொருளில் ரவ எனப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். அவ்வாறாயின் கு-என்பது ஓர் ஒலிக்குறிப்புச் சொல்லாக அமைந்து 'கு' எனக் கூவும் ஒலி எனப் பொருள்படலாம். இச் சொல்லுக்குப் பொருள் கூறுகின்றபோது ''முல்லை அல்லது குறிஞ்சி நிலமகளிர் தம்முட் கைகோத்தாடும் கூத்து வகை'' எனவும், ''மகளிர் விசேட காலங்களில் நாவாற் குழறி இடும் மகிழ்ச்சியொலி'' எனவும், ''கடல்'' எனவும் மூன்று பொருள்களைத் தந்துள்ளது. மேலும் குலவை என்ற சொல் இதனோடு ஒப்பிடத்தக்கது எனவும் குறிப்புத் தந்து 'குலவை' என்ற

சொல் 'குரவை' என்பதனடியாகப் பிறந்தது எனவும் சுட்டு-கிறது. குலவை என்பதற்கு 'விசேட காலங்களில் மகளிர் நாவாற் குழறியிடும் மகிழ்ச்சியொலி' என்பது பொருளாகத் தரப்பெற்றுள்ளது. இது போலவே குரவையிடுதல் என்ற சொல்லுக்கும் ''நாவாற் குழறி மகிழ்ச்சியொலி செய்தல்'' என்று பொருள் கூறுகிறது. எனவே குரவை என்பதே பின்-னர்க் குலவை எனத் திரிந்ததெனலாம். அவ்வாறாயின் முன் குறிப்பிடப்பெற்ற கூத்து, ஒலி, கடல் என்னும் மூன்று பொருள்-களுள் எது முந்தியது என்ற கேள்வி எழுகிறது. முற்கூறிய-வற்றின் அடிப்படையில் 'ஒலி' என்பதே அடிப்படைப் பொரு-ளாக அமைகிறது. கூத்திடுங்கால் ஒலியிடுதல் வழக்காதலின் ஒலி என்னும் பொருள் கொண்ட சொல் பின் 'கூத்து' என்ற பொருளையும் குறித்ததாதல் வேண்டும். இது போலவே ஓயாது ஒலித்தலுண்மையின் 'கடல்' என்ற பொருளையும் குறிக்கத் தொடங்கியிருக்கவேண்டும். ஆகக் குரவை என்ற சொல் முதற்கண் ஒலி என்ற பொருளையும்,பின் ஆரவாரத்-தோடு கூடிய கூத்து என்னும் பொருளையும் பின் இவ்வொலி-யொற்றுமையானே கடல் என்பதனையும் குறிக்கத் தொடங்-கிற்று என ஒருவாறு கொள்ளலாம்.

முந்து நூற் குறிப்புக்களும் குரவையின் வரலாறும் :

ஆய்ச்சியர் குரவை அமைப்பினை ஆராய்வதற்கு முன் முந்து நூல்களுள் காணப்பெறும் குரவை பற்றிய செய்திகளைத் தொகுத்து ஆராய்தல் குரவையின் வரலாற்றினை அறியப் பெரிதும் பயன்படுமாதலின் அவற்றினை ஈண்டுக் காண்போம்.

(i) **தொல்காப்பியம்** :

தமிழில் நமக்கு இன்று கிடைக்கும் பழமையான நூலான தொல்காப்பியத்துள் புறத்திணையியலில் வாகைத் துறைகளா-கத் ''தேரோர்''[1] வென்ற கோமான் முன்தேர்க் குரவை-யும், ஒன்றிய மரபிற் பின்தேர்க் குரவையும் என இருவகைக் குரவைகள் சுட்டப்பெறுகின்றன. உரையாசிரியர் இளம்பூர-ணர் இவற்றிற்குத் ''தேரோரைப் பொருது வென்ற அரசன் தேர்முன் ஆடு குரவையும்'', ''பொருந்திய மரபின் தேர்ப்பின் ஆடு குரவையும்'' எனப் பொருள் கூறிக் கல்லாடனார் பாடிய

1 தொல்காப்பியம்—பொருளதிகாரம்—புறத்திணையியல்—17 (கழகப் பதிப்பு, ஜூலை 1956).

புறநானூற்றுப் பாடலை[2] முதல் வகைக் குரவைக்கும், ''வஞ்சமில் கோலானை வாழ்த்தி வயவரும் அஞ்சொல் விறலியரும் ஆடுபவே—வெஞ்சமத்துக் குன்றேர் மழகளிறும் கூந்தற் பிடியும் போல் பின்தேர்க் குரவை பிணைந்து'' என்னும் புறப்பொருள் வெண்பாமாலைச் செய்யுளைப்[3] பின்தேர்க் குரவைக்கும் எடுத்துக்காட்டாகத் தருவர். இவற்றுள் முற்காட்டிய புறநானூற்றுப் பாடலுள் குரவை பற்றிய செய்தி எதுவும் இல்லை. மேலும் இப் புறப்பாட்டுக்குரிய கொளுவில் இப்பாடற்குரிய திணை வாகை எனவும், துறை மறக்களவழி எனவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது[4]. எனவே இது மறக்களவழிப் பாட்டேயன்றிக் குரவையன்று. இதுபோன்றே பின்தேர்க் குரவைக்குரிய பாட்டாகப் பின்னூலில் கண்ட ஒன்றையே காட்டியுள்ளார் எனவே இளம்பூரணர் காலத்தே இத்துறைகட்கு உரிய பாடல்கள் வழக்கிலில்லை என்பது தெளிவாகிறது மு. ராகவையங்கார் அவர்கள் இக்குரவை பற்றிக் கூறும்போது ''போரில் வென்ற வேந்தன் அவ்வெற்றிக் களிப்பாலே தன்னட்பினராய அரசரோடும் தானைத் தலைவரோடும் சேர்ந்து கைபிணைந்து தேர்த்தட்டில் நின்று குரவைக் கூத்தாடுவதுண்டென்பதும்''[5] என எழுதுவர். இவர் கூற்றுப்படி பெண்கள் யாருமின்றி வென்ற அரசனும்,பிற அரசர்கள், தானைத்தலைவர்கள் ஆகியோரும் ஆடும் குரவைக் கூத்து என்றாகிறது. எந்த ஆதாரத்தைக்கொண்டுஇவர் இவ்வாறு விளக்கியுள்ளார் என்பது தெரியவில்லை. ஒருவேளை தொல்காப்பியத்துள் வரும் ''தேரோர் வென்ற கோமான் முன்தேர்க் குரவையும்'' என்ற தொடருக்கு இவர் இவ்வாறு பொருள் கொள்கின்றார் போலும். இளம்பூரணர் உரையும் இவ்வாறு மயங்கப் பொருள் கொள்கின்ற வகையிலேயே அமைந்துள்ளது. ஆக இளம்பூரணருரையாலும் ராகவையங்கார் விளக்கத்தாலும் தொல்காப்பியரது காலத்துக் குரவை பற்றித் தெளிவான விளக்கம் கிடைக்கவில்லை என்றே சொல்லவேண்டும். தொல்காப்பியர் காலத்தே குரவை இருந்த-

2. சங்க இலக்கியம்- 1016, புறநானூறு,371.
3. புறப்பொருள் வெண்பாமாலை - 8.
4. சங்க இலக்கியம் 1016 ஆம் பாட்டின் கீழ் உள்ள குறிப்பு.
5. தொல்காப்பியப் பொருளதிகார ஆராய்ச்சி, பக் : 151.
(பதிப்பாளர் மு.ரா. நாராயணையங்கார், மானாமதுரை, மூன்றாம் பதிப்பு 1960).

தென்பதும் அது ஓர் அரசன் வெற்றி பெற்ற நிலையில் தேருக்கு முன்பும் பின்பும் நிகழ்த்தப்பெற்றது என்பதும் ஒருவாறு விளங்குகின்றன. மற்று, இக்குரவையுள் பங்கேற்றோர் யாரென்பதோ அஃது எம்முறையில் அமைந்திருந்தது என்பதோ குரவைக்குப் பாடல் உண்டா என்பதோ ஒன்றும் அறியக்கூடவில்லை. எனவே இஃது அரசனது வெற்றியோடு தொடர்புடைய ஓர் ஆட்டமாகவே கொள்ளுதல் தகும்.

சங்க நூல்களிற் குரவை :

சங்க நூற்களிற் குறிப்பிடப்பெறும் குரவை பற்றிய செய்திகளைக் காண்போம். பத்துப்பாட்டில் திருமுருகாற்றுப்படை, மதுரைக்காஞ்சி, மலைபடுகடாம் ஆகிய பாட்டுக்களிலும் எட்டுத்தொகையுள் குறுந்தொகை, பரிபாடல் தவிர ஏனைய நூல்களிலும் குரவைபற்றிய குறிப்புக்கள் வருகின்றன. அவற்றைக் கீழே காண்க:

1. பத்துப்பாட்டு :

(i) **திருமுருகாற்றுப்படை :**

நறுஞ்சாந் தணிந்த கேழ்கிளர் மார்பிற்
கொடுந்தொழில் வல்விற் கொலைஇய கானவர்
நீடமை விளைந்த தேக்கட் டேறல்
குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து
தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை அயர[6]

(ii) **மதுரைக்காஞ்சி :**

.. .. என்றும்

(அ) மணிப்பூ முண்டகத்து மணல்மலி கானற்
பரதவர் மகளிர் குரவையொ டொலிப்ப[7]

(ஆ) .. .. ஒருசார்
அருங்கடி வேலன் முருகொடு வளைஇ
அரிக்கூ டின்னியங் கறங்க நேர்நிறுத்துக்
கார்மலர்க் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப் பிணையூஉ
மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரிதோறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ[8]

---

6 சங்க இலக்கியம் — 1380 திருமுருகாற்றுப்படை வரிகள் 194 - 197.

7 ,, — 2112 மதுரைக்காஞ்சி வரிகள் 96–97.

8 ,, ,, ,, 610 - 616.

(iii) **மலைபடுகடாம் :**

திருந்துவே லண்ணற்கு விருந்திறை சான்மென
நறவுநாட் செய்த குறவர்தம் பெண்டிரொடு
மான்தோற் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்றோய் மீமிசை யயருங் குரவை[9]

2. எட்டுத்தொகை :

(i) **நற்றிணை :**

வயவர் மகளி ரென்றி யாயிற்
குறவர் மகளிரேங் குன்றுகெழு கொடிச்சியேம்
... .
சேந்தனை சென்மதி நீயே பெருமலை
வாங்கமைப் பழுனிய நறவுண்டு
வேங்கை முன்னிற் குரவையுங் கண்டே[10]

(ii) **ஐங்குறுநூறு :**

நெய்த லுண்க ணேரிறைப் பணைத்தோட்
பொய்த லாடிய பொய்யா மகளிர்
குப்பை வெண்மணற் குறவை நிறூஉந்
துறைகெழு கொண்கன்[11]

(iii) **பதிற்றுப்பத்து :**

மருதஞ் சான்ற மலர்தலை விளைவயற்
செய்யுள் நாரை யொய்யு மகளிர்
இரவும் பகலும் பாசிழை களையார்
குறும்பல் யாணர்க் குரவை யயரும்
காவிரி மண்டிய சேய்விரி வனப்பிற்
புகாஅர்ச் செல்வ[12]

(iv) **கலித்தொகை :**

(அ) தெரியிழாய் நீயுநின் கேளும் புணர
வரையுறை தெய்வ முவப்ப வுவந்து

---

9. சங்க இலக்கியம் — 240, மலைபடுகடாம் வரிகள் 319—322.
10. ,, 1339, நற்றிணை - 276 - குறிஞ்சி- நக்கண்ணையார் பாடியது.
11. ,, 102, ஐங்குறுநூறு - 181 - நெய்தற்- பத்து - அம்மூவனார் பாடியது.
12. ,, 147, பதிற்றுப்பத்து - எட்டாம்பத்து- 3 : 7-12 - அரிசில்கிழார் பாடியது.

குரவை தழீஇயா மாடக் குரவையுட்
கொண்டு நிலைபாடிக் காண்[13]

(ஆ) ஆங்கினி
தண்ணுமைப் பாணி தளரா தெழூஉக
பண்ணமை யின்சீர்க் குரவையுள்[14]

(இ) ஆங்கு
குரவை தழீஇயா மரபுளி பாடித்
தேயா விழுப்புகழ்த் தெய்வம் பரவுதும்
மாசில்வான் மூந்நீர்ப் பரந்த தொன்னிலம்
ஆளுங் கிழமையொடு புணர்ந்த
எங்கோ வாழியரிம் மலர்தலை யுலகே[15]

(ஈ) தொழீஇஇ ஒருக்குநாம் ஆடுங் குரவையுள்[16]

(உ) காஞ்சித்தா துக்கன்ன தாதெரு மன்றத்துத்
தூங்குங் குரவையுள் நின்பெண்டிர் கேளாமை
ஆம்பற் குழலாற் பயிர்பயி ரெம்படப்பைக்
காஞ்சிக் கீழ்ச் செய்தேங் குறி[17]

(v) **அகநானூறு :**

(அ) ஞாழல் ஓங்குசினைத் தொடுத்த கொடுங்கழித்
தாழை வீழ்கயிற்று ஊசல் தூங்கிக்
கொண்ட விடுமணற் குரவை[18]

(ஆ) மன்ற வேங்கை மணநாட் பூத்த
மணியே ரரும்பிற் பொன்வீ தாஅய்
வியலறை வரிக்கு முன்றிற் குறவர்

---

13. சங்க இலக்கியம் - 848, கலித்தொகை - 39 - குறிஞ்சி– வரிகள் 26-29 - கபிலர் பாடியது.

14. ,, 1446, கலித்தொகை- 102 முல்லை:2 வரிகள் 33 - 35 - நல்லுருத்திரனார் பாடியது.

15. ,, 1447, கலித்தொகை - 103- முல்லை : 3-75–79 நல்லுருத்திரனார் பாடியது.

16. ,, 1448, ,, 104. ,, 4-69 நல்லுருத்திரனார் பாடியது.

17. ,, 1452, ,, 108 - 8-60-63 நல்லுருத்திரனார் பாடியது.

18. ,, 294, அகநானூறு-20-நெய்தல்-5-7- அம்மூவனார் பாடியது.

மனைமுதிர் மகளிரொடு குரவை தூங்கும்
ஆர்கலி விழவுக்களம் [19]

(இ) வண்டற் பாவை யுண்டுறைத் தரீஇத்
திருநுதல் மகளிர் குரவை அயரும்
பெருநீர்க் கானல் தழீஇய இருக்கை [20]

(ஈ) தெண்கட் டேறல் மாந்தி மகளிர்
நுண்செய லங்குடம் இரீஇப் பண்பின்
மகிழ்நன் பரத்தமை பாடி யவிழிணர்க்
காஞ்சி நீழற் குரவை யயருங்
தீம்பெரும் பொய்கைத் துறைகேழூரன் [21]

(vi) **புறநானூறு :**

(அ) சினமாந்தர் வெறிக்குரவை [22]

(ஆ) திண்திமில் வன்பரதவர்
வெப்புடைய மட்டுண்டு
தண்குரவைச் சீர்தூங்குந்து [23]

(இ) குறியிரைக் குரம்பைக் குறவர் மாக்கள்
வாங்கமைப் பழுனிய தேறல்மகிழ்ந்து
வேங்கை முன்றிற் குரவை யயரும் [24]

(ஈ) நனைக்கள்ளின் மனைக்கோசர்
தீந்தேறல் நறவுமகிழ்ந்து
தீங்குரவைக் கொளைத் தாங்குந்து [25]

---

19. சங்க இலக்கியம்-1178, அகநானூறு 232-குறிஞ்சி 7-11. கொடி-மங்கலத்து வாதுளி நற்சேந்தனார் பாடியது.

20. ,, 2037, அகநானூறு 269 - பாலை - 19-21 மருதனிள நாகனார் பாடியது.

21. ,, 1706, அகநானூறு 336 - மருதம் - 6-10 -பாவைக்கொட்டிலார் பாடியது.

22. ,, 1153, ,, புறநானூறு - 22 - 22-குறுங்-கோழூர் கிழார் பாடியது.

23. ,, 2113. புறநானூறு 24 - 4 - 6 -மாங்குடிமருதனார் பாடியது.

24. ,, 336, ,, 129 - 1 - 3- உறையூர் ஏணிச்சேரிமுடமோசியார் பாடியது.

25. ,,

மேற்கூறிய சான்றுகளின் அடிப்படையில் குரவையினைக் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்னும் நானில மக்களும் ஆடிவந்தனர் என்பது தெரிகிறது. கானவர் (திருமுருகாற்றுப் படை), வேலன் (மதுரைக்காஞ்சி), குறவர் (மலைபடுகடாம்), குறவர் மகளிரேம், குன்றுகெழு கொடிச்சியேம் (நற்றிணை), குறவர் (அகநானூறு) என்று வரும் குறிப்பினாலே குறிஞ்சி நில மக்களும், பரதவர் (மதுரைக்காஞ்சி) நெய்தல் மகளிர் (ஐங்குறுநூறு) முதலிய குறிப்புக்களினாலே நெய்தல் நில மக்களும், மருத மகளிர் (பதிற்றுப்பத்து) முதலான குறிப்புக்-களினாலே மருத நில மக்களும். ஆய்ச்சியர் எனவரும் குறிப்-பினாலே முல்லை நில மக்களும் இக்குரவையுள் பங்கேற்றனர் எனக் கொள்ளலாம்.[26] பரதவர் மகளிர் குரவை (மதுரைக்-காஞ்சி) குறவர் மகளிரேம் குன்றுகெழு கொடிச்சியேம் (நற்-றிணை) பொய்தலாடிய பொய்யா மகளிர் (ஐங்குறுநூறு) செய்-யுள் நாரை ஒய்யும் மகளிர் (பதிற்றுப்பத்து) குரவை தழீஇ யாம் ஆட, குரவை தழீஇ யாம் தொழீஇஇ ஒருக்கு நாம் ஆடும் குரவை (கலித்தொகை)[27] திருநுதல் மகளிர், மகளிர் (அக-நானூறு) என்னும் குறிப்புக்களினாலே மகளிர் தனித்தும் கான-வர் குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து (திருமுருகாற்றுப்-படை) அருங்கடி வேலன் .... தழூஉப் பிணையூஉ (மதுரைக்-காஞ்சி) குறவர் தம் பெண்டிரொடு (மலைபடுகடாம்) குறவர் மனைமுதிர் மகளிரொடு (அகநானூறு) என்னும் குறிப்புக்-களினாலே ஆடவரும் பெண்டிரும் இணைந்தும் இக்குரவையுள் பங்கேற்றனர் என அறியலாம். குரவை என்பது ஓர் விளை-யாட்டு என்று ஒரு விளக்கம் தருகிறார்கள்.[28] மகளிர் கைகோத்தாடும் ஒரு விளையாட்டாகத் தொடக்கத்தில் இருந்-திருக்க வாய்ப்பு உண்டு எனினும் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள் ஆகியவற்றில் வரும் விளக்கங்களைப் பார்க்கும் போது இது ஒருவகை நடனமாகவே இருப்பதை அறியலாம்.

விளையாட்டு என்ற நிலையிலிருந்து ஒரு குழு நடனம் (group dance) என்ற நிலைக்கு வந்தமையின் இந்நடனத்-

---

26. எனவே தமிழ்ப் பேரகராதியுள் குறிஞ்சி, முல்லை மக்கள் மட்டுமே ஆடுவர் என்ற குறிப்பு திருத்தத்திற்குரியது.
27. இத் தன்மைப் பன்மை மகளிரைக் குறிக்கும்
28. எடுத்துக்காட்டாக ஐங்குறுநூறு 181-ஆம் பாடலின் கீழ் உள்ள டாக்டர் உ.வே. சாமிநாத ஐயரின் அடிக்குறிப்பு.

திற்குத் தேவையான அந்தந்த நிலத்திற்கேற்ற இசைக்கருவி-களும் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன தொண்டகச் சிறுபறை (திருமுருகாற்றுப்படை) அரிக்கூடின்னியம் (மதுரைக் காஞ்சி) மான்தோற் சிறுபறை (மலைபடுகடாம்) இவை குறிஞ்சிநில இசைக் கருவி தண்ணுமை (கலித்தொகை: முல்லை நில இசைக் கருவி) என வருதல் காண்க. வெறும் நடனம் என்ற நிலையில் இசைக்கருவிகள் ஏதுமின்றி குரவையாடியமையையும் நமக்கு இவ்விலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன. மகளிர் பலவித விளையாட்-டுக்களை ஆடி முடிவில் குரவையாடுவர் என்று அறிகிறோம். ''ஞாழல் ஓங்குசினைத் தொடுத்த கொடுங்கழித் தாழை வீழ்கயிற்று ஊசல்தூங்கிக் கொண்ட விடுமணற் குரவை'' என-வும், 'வண்டற்பாவை யுண்டுறைத் தரீ இத்திருநுதல் மகளிர் குரவை அயரும்' (அகநானூறு) எனவும் வரும் குறிப்புக்-களைக் காண்க. குரவையாடுங்கால் நறவம் மாந்துதலும் வழக்கென்பது 'கானவர் நீடமை விளைந்த தேக்கட்டேறல் குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து' (திருமுருகாற்றுப்-படை) எனவும், 'நறவு நாட்பெய்த குறவர் தம்பெண்டிரொடு' (மலைபடுகடாம்) எனவும், 'வாங்கமைப் பழுனிய நறவுண்டு' (நற்றிணை) எனவும், தெண்கட்டேறல் மாந்தி' (அகநானூறு) எனவும் வரும் குறிப்புக்களால் தெரிகிறது இக்குரவையினைத் திறந்தவெளியிடத்தே நெய்தல் நிலத்தே மணல்மலிகானலி' லும் (மதுரைக்காஞ்சி) 'குப்பை வெண்மணலி' லும் (ஐங்குறுநூறு) 'கொண்டல்இடு மணலி' லும் (அகநானூறு) 'பெருநீர்க் கானல் தழீஇய இருக்கையி' லும்(அகநானூறு),குறிஞ்சி நிலத்தே 'மன்று தொறும்' (மதுரைக்காஞ்சி) 'வான்றோய் மீமிசை நிலத்தி' லும் (மலைபடுகடாம்) 'வேங்கை முன்றிலி' லும் (நற்றிணை) 'மன்ற வேங்கை மணநாட் பூத்த மணியேரரும்பிற் பொன்வீதாஅய் வியலறை வரிக்குமுன்றிலி' லும்(அகநானூறு), முல்லை நிலத்தே 'காஞ்சித் தாதுக்கன்ன தாதெரு மன்றத்திலும்' (கலித்-தொகை) மருத நிலத்தே 'காவிரி மண்டிய சேய்விரி வனப்பி' லும் (பதிற்றுப்பத்து) 'காஞ்சி நீழலி' லும் (அகநானூறு) ஆடுதல் மரபு, சங்க நூல்களில் பல இடங்களில் குரவை என்ற சொற்-குப் பயனிலையாக 'அயர', 'அயரும்' என்ற சொற்களே வந்-துள்ளமையைக் காண்கிறோம். 'அயர்தல்' என்பதற்குப் பல பொருள் உளவேனும் 'தளர்ச்சியடைதல்' என்ற பொருளே பெருவழக்காக வந்திருப்பதனைக் காண்கிறோம். நறவம்

மாந்திய நிலையில் கடித் தளர்வெய்துதல் இயல்பேயன்றோ. எனவே மகளிரின் பொழுதுபோக்குக்காக 'விளையாட்டு' நிலையில் இருந்த ஒன்று இசைக் கருவிகளோடு (தழூஉப்பிணையூஉ, தழூஉ) பலரும் கூடியாடும் நடனமாக வளர்ச்சி பெறுவதனைக் காண்கிறோம். இவ்வாறு ஆடும்போது சிறியதும் பெரியதுமாய் பல குழுக்களாகவும் ஆடினர் எனத் தெரிகிறது. குறும்பல் யாணர் கூட்டு நடனமாக வந்தபோது சமுதாயப் பொது நிகழ்ச்சிகளின்போது ஆடப்படுகிறது. 'குறவர் மனைமுதிர் மகளிரொடு குரவை தூங்கும் ஆர்கலி விழவுக்களம்' என்ற அகநானூற்று அடி இதனை நன்கு விளக்குகிறது. இவ்வாறு விழவுக்காக மட்டுமன்று வேறு ஒரு காரணத்திற்காகவும் இஃது ஆடப்பெற்றது என்பதனைக் குறிக்கிறது. 'தண்ணுமைப் பாணி தளரா தெழூஉக, பண்ணமையின் சீர்க் குரவையுள் தெண்கண்ணித் திண்தோள் திறல் ஒளி மாயப் போர் மாமேனி அந்துவராடைப் பொதுவனோ டாய்ந்த முறுவலாள் மென்தோள் பாராட்டிச் சிறுகுடி, மன்றம் பரந்த துரை' என்னும் முல்லைக்கலிப் பாடல். இங்கே 'ஆயன் தலைவனாய் ஏறுதழுவினமை சுற்றத்தார் கண்டு நின்று'[29] பொதுவன் தோளையும் ஆராய்ந்த முறுவலாளுடைய மென்றோளையும் கொண்டாடி ஏறுதழுவின புகழ் பரந்தது இனி மணஞ் செய்தற்குத் தண்ணுமையில் தாளந் தளராமல் எழுப்புவார்களாக'[30] என்று மணவிழாவைக் கொண்டாடும் முறையில் குரவைக் கூத்து நிகழ்வதனைக் காண்கிறோம் இவ்வாறு சமுதாயப் பொது நிகழ்ச்சியை யொட்டிய கூத்தாக வளர்கின்ற நிலையில் தனிப்பட்ட வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட நிகழ்ச்சிக்காகவும் குரவையாடுகின்ற முறைமையை அகநானூற்றுப் பாடல் விளக்குகின்றது. அப்பாடற்பகுதி வருமாறு :-

''தெண்கள் தேறல் மாந்தி மகளிர்
நுண்புயெ லங்குடம் இரீஇப் பண்பின்
மகிழ்நன் பரத்தமை பாடி யவிழிணர்க்
காஞ்சி நீழற் குரவை யயருந்
தீம்பெரும் பொய்கைத் துறைகே ழூரன்''[31]

---

29 சங்க இலக்கியம்-1443-கலித்தொகை 102-முல்லை 2 பாடலின் கீழ் உள்ள கொளு.

30 கலித்தொகை 102. நச்சினார்க்கினியர் உரை, (கழக வெளியீடு, 1973).

31. அடிக்குறிப்பு 21 பார்க்க.

இங்கே நீர் கொண்டு வரச் சென்ற மகளிர் தங்கள் பூத்தொழில் மிக்க குடங்களை ஓர் இடத்தே வைத்துவிட்டு மகிழ்நனின் பரத்-தமையைப் பாடிக் குரவையாடுகிறார்கள் பொழுதுபோக்கு ஆடலிலே தலைவியின் தனிப்பட்ட புலம்பலையும் இங்குக் கேட்கிறோம். ஆற்றாமையைத் தீர்க்கும் போக்குவீடாகவும் (outlet) தலைவனது அயன்மையொழுக்கத்தை இடித்துக் காட்-டும் நையாண்டிப் போக்காகவும் இதனைக் கொள்ளலாம். 'மகிழ்நன் பரத்தமை பாடி.' என்ற குறிப்பினாலே குரவையுள் ஆடல் மட்டுமன்றிப் பாடலும் உண்டு என்ற ஒரு வளர்ச்சிப் போக்கினைக் காண்கிறோம். ஆடலும் பாடலும் மட்டுமன்றி உரையும் உண்டு என்றும் மற்றொரு வளர்ச்சி நிலையினை ''தழூஉப்பிணையூஉ, மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரி-தொறும், உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ'' என்ற மது-ரைக்காஞ்சிப் பாடற்பகுதி எடுத்துக்காட்டுகிறது ஆக 'அயர்-தல்' என்ற நிலையில் 'விளையாட்டு, என்ற நிலையிலிருந்து பரத்தமை ஒழுக்கத்தைப் பாடும் கூத்தாகி, சமுதாயப் பொது நிகழ்ச்சிகளாகிய மணவிழா, விழவு ஆகியனவற்றில் நிகழும் உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் நிறைந்த கூட்டுக் கூத்தாகின்ற வளர்ச்சி நிலைகளைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. பொழுதுபோக்கு நடனமாயிருந்த ஒன்று இன்னியம், பறை, தண்ணுமை போன்ற இசைக்கருவிகளுடன் 'இன்சீர்ப்பாணி-யோடு ஒரு வரையறை செய்யப்பெற்ற (sophisticated) நடன வகையாக மலர்கிறது. இங்கு நாம் கருத்திற் கொள்ளவேண்-டிய இன்னொரு செய்தியுமுள்ளது. குரவைக் கூத்தின் வளர்ச்-சிப் போக்கில் ஒரு முக்கியமான திருப்பு மையமாகும் இது. இதுகாறும் நாம் கண்ட குரவைக் கூத்தில் இறைவழிபாட்டு-ணர்ச்சியோ சமய உணர்ச்சியோ தொடர்பு கொண்டிருக்க-வில்லை. மகிழ்ச்சிக் கூட்டு நடனமாகவும், மணவிழா நடன-மாகவும், பரத்தமை ஒழுக்கம் பாடும் நடனமாகவும் இருந்த ஒன்று இறைவழிபாட்டோடு இணைகின்ற ஒரு வளர்ச்சிப் போக்கினை மதுரைக் காஞ்சியும் கலித்தொகையும் காட்டுகின்-றன. ''ஒருசார், அருங்கடி வேலன் முருகொடு வளைஇ, அரிக்கூ-டின்னியங் கறங்க நேர் நிறுத்துக் கார்மலர்க் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின், சீர்மிகு நெடுவேட் பேணித் தழூஉப் பிணையூஉ மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரிதொறும் உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் ஆகி''- இது மதுரைக்காஞ்சி காட்டும் முருக வழி-

பாட்டோடு கூடிய குரவைக் கூத்தாம். வேலன் வெறியாட்டி-னையே இங்குக் குரவைக் கூத்தெனக் குறிக்கின்றனர். வெறி-யாடல் என்பது வழிபடுகூத்து இக்கூத்து குரவைக் கூத்தொடு ஒத்திருந்த பான்மை நோக்கி இதனையும் குரவையாக இணைத்தனர் போலும். இது போலவே முல்லைக்கலியிலும் இறைவழிபாட்டோடு தொடர்பு கொண்டதாகக் குரவை விளக்-கப்பெறுகிறது. ''குரவை தழீஇயாம் மரபுளி பாடித் தேயா விழுப்புகழ்த் தெய்வம் பரவுதும்'' என்பது நல்லுருத்திரனார் காட்டும் முல்லைநிலக் குரவை. சமய உணர்ச்சி தழைத்தோங்-கிய நிலையில் குரவைக் கூத்து இறைவழிபாட்டுக் கூத்தாக வளர்ந்தமைக்கு வேறு சான்றுகளும் உள்ளன. இதே முல்லைக்-கலியில் தலைவி தன் காதலனைக் கணவனாக மட்டுமின்றி இறைவனாகவே காண்கின்ற போக்கினைக் காண்கிறோம். ''காயாம்பூக் கண்ணிப் பொதுவன் தகை கண்டை, மேவார் விடுத்தந்த கூந்தற் குதிரையை வாய் பகுத்திட்டுப் புடைத்த ஞான்றின்னன் கொல், மாயோனென் றுட்கிற்றென் நெஞ்சு'' என்று தலைவனைக் கேசியைக் கொன்ற கண்ணனாகவே காண்கின்றாள். 'மரபுளி பாடி' என்ற தொடர் இக்குரவை வளர்ச்சி பெற்ற வரையறை செய்யப்பெற்றஒன்றாக வளர்ந்து-விட்டது என்பதையே குறிக்கிறது னெலாம். இந்நிலையோடு மட்டுமன்றி அரச மரபோடும் தொடர்புடைய ஒரு கூத்தாக வளர்ந்தோங்கிய நிலையினையும் இதே முல்லைக்கலிப்பா சுட்டுகிறது. ''மாசில்வான் முந்நீர்ப் பரந்த தொன்னிலம், ஆளுங் கிழமையொடு புணர்ந்த எங்கோ வாழியரிம் மலர்தலை யுலகே''. குரவைக் கூத்தினுடைய நோக்கம் பொழுதுபோக்கு மகிழ்ச்சிக் கூத்து என்ற நிலையிலிருந்து மாறி தெய்வம் பராவல் என்ற நிலைக்கு வந்து முடிவில் நாட்டினை ஆளும் அரசன் வாழ்க என்று விரும்பும் பொதுநோக்கக் கூத்தாகவும் வளர்-கிறது. திருவுடை மன்னரைத் தெய்வமாகவே கருதும் போக்-கிற்கான கரு இங்கு தோன்றத் துவங்கிவிட்டது என்று கொள்ளலாமல்லவா? முருக வழிபாட்டினைக் குரவையில் கண்டது போல முல்லைநிலக் குரவையில் திருமால் வழிபாட்-டினைக் காண்கிறோம். ''பாடிமிழ் பரப்பகத் தரவணை யசை-இய, ஆடு கொள்நேமியாற் பரவுதும் நாடுகொண் டின்னிசை முரசிற் பொருப்பன் மன்னி, அமைவரல் அருவியார்க்கும் இமையத் தும்பரும்விளங்குக வெனவே'' என்பது முல்லைக்-கலி.[32] இவ்வாறு இறைவழிபாட்டோடு தொடர்புடைய குர-

32. சங்க இலக்கியம்-1449, கலித்தொகை-105, முல்லை-5-71-75 - நல்லுருத்திரனார் பாடியது.

வையினைச் சங்க நூல்களுள் திருமுருகாற்றுப்படை, மதுரைக்காஞ்சி, கலித்தொகை ஆகிய மூன்று நூற்களும் நமக்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றன. இப்பண்பினாலே இம்மூன்று நூல்களும் ஏனைய நூல்களைக் காட்டிலும் சிறிது பிற்பட எழுந்திருக்கலாமோ என எண்ணத்தோன்றுகிறது. இஃது இன்றும் விரிவாக ஆராயவேண்டிய ஒன்று.

ஆய்ச்சியர் குரவை :

பதிப்பில் ஒரு திருத்தம்: பொழுது போக்குக் கூட்டுக்கூத்து விழவுக் கூத்தாகி, இறைவழிபாட்டுக் கூத்தாகிப் பின் அரச வாழ்த்துக் கூத்தாக வளர்ந்தோங்கிய இந்தப் பின்னணியிலேதான் சிலப்பதிகாரத்து ஆய்ச்சியர் குரவையையும் நாம் காண வேண்டும். இதனை விரிவாக ஒப்பிட்டு ஆராய்வதற்கு முன் சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையின் அமைப்பினை அறிதல் நலம். 1) மாதரி என்னும் இடைமுதுமகள் வந்து தோன்றும் காட்சி 2) உரைப்பாட்டுமடை 3) கருப்பம் 4) கொளு 5) எடுத்துக்காட்டு 6) கூத்துள்படுதல் 7) பாட்டு 8) ஒன்றன்பகுதி 9) ஆடுநர்ப் புகழ்தல் 10) உள்வரி வாழ்த்து 11) முன்னிலைப் பரவல் 12) படர்க்கைப்பரவல் 13) முடிப்புரை என்ற உறுப்புக்களோடு அமைந்திருக்கிறது.[33] இன்றைய பதிப்புக்களில் இவ்வுறுப்புக்களை அவற்றிற்கேற்ற பகுதிகளுக்கருகில் சரியான முறையில் பொருத்திக்காட்டாமல் முறைமாறி பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. மாதரி வரும் காட்சிபற்றிய பகுதிக்குத் தலைப்பில்லை. இரண்டாவது பகுதிக்கே உரைப்பாட்டுமடை என்ற தலைப்பு வருகிறது உரைப்பாட்டு மடையின் கீழ்,

> ''குடப்பா லுறையா குவியிமி லேற்றின்
> மடக்கணீர் சோரும் வருவதொன் றுண்டு''

என்பது முதலான மூன்று குறும்பாக்கள் வருகின்றன. இவை உண்மையில் கருப்பம் என்ற தலைப்பின் கீழ் வரவேண்டியன. ''வருவதொன்றுண்டு'', ''வருவதொன்றுண்டு'' என மூன்றடுக்கி வருவன அரும்பதவுரையாசிரியர் விளக்குவது போலக் 'கேட்டுக்குக் கருப்பம்'[34] ஆம். இவ்வாறு கொள்ளும்போது 'உரைப்பாட்டுமடை' என்பது இடைமுதுமகள் வந்து தோன்றும் காட்சிக்குத் தலைப்பாக வரல் வேண்டும். இதுவே

33. சிலப்பதிகாரம் - ஆய்ச்சியர் குரவை-பக் : 437, 438.
34. ,, ,, பக் : 438.

பொருத்தமுடையதாகத் தோன்றுகிறது. அரும்பதவுரைகாரர் உரைப்பாட்டுமடையை ''உரையாகிய பாட்டை இடைப்படுத்தது''[35] எனவும், ''உரைச்செய்யுளை இடையிலே மடுத்தல்''[36] எனவும் விளக்குவர். இடைமுதுமகள் வந்து தோன்றும் தனைப்பற்றிக் கூறும் பகுதியைப் படிப்பார் அதுவே உரைப்பாட்டு மடை என்னும் தலைப்பிற்கேற்ற பகுதி என்பதை உணர்வார்கள். 'கருப்பம்' என்னும் தலைப்பின்கீழ் உள்ள பகுதி ''குடத்துப்பாலுறையாமையும்'' என்று தொடங்கிக் ''குரவையாடுதும் யாமென்றாள் கறவை கன்று துயர் நீங்குக வெனவே''[37] என முடிகிறது. இப்பகுதி என்ன நோக்கத்திற்காகக் குரவையாடுதல் வேண்டும் என்பதனை உணர்த்துகிறது. கொளு என்ற தலைப்பின் கீழ்,

''காரி கதனஞ்சான் பாய்ந்தானைக் சாமுறுமிவ்
வேரி மலர்க்கோதையாள்-சுட்டு ;
நெற்றிச் செகிலை யடர்த்தாற் குரியவிப்
பொற்றொடி மாதரா டோள்.[38]

என்பது முதலாக ஏழு குறள்வெண்பாக்களைக் காண்கிறோம். கொளு என்பது ''குரவைக் கருத்து''[39]. குரவைக்குக் கருத்தாக வரும் ''குரவையாடுதும் யாமென்றாள் கறவைகன்று துயர்நீங்குகவெனவே'' என்று முடியும் பகுதிக்கே இது தலைப்பாகுமேயல்லாது குரவையிற் பங்கேற்கும் ஏழு பெண்களைச் சுட்டிக் கூறும் பகுதிக்குத் தலைப்பாகாது. இங்கு இன்னொன்றையும் சுட்டிக்காட்ட வேண்டும். ஏனைய குறள் வெண்பாக்களெல்லாம் ஈற்றடி முச்சீரான் முடிந்திருக்கக் ''காரி கதனஞ்சான்'' என்று தொடங்கும் முதற்குறள் மட்டும் 'சுட்டு' என்ற மிகைச் சொல்லோடுகாணப்படுகின்றது இம்மிகைச்சொல்லாகிய சுட்டு என்பதே இப்பகுதியின் தலைப்பாகத் தகும். தலைப்புக்களின் பொருள் விளக்கும் அடியார்க்கு நல்லார் 'காரி கதனஞ்சான்''

---

35. சிலப்பதிகாரம் - பக் : 447.
36. ,, பக் : 314 (உ.வே சா. குறிப்புக்களுடன் S. கலியாணசுந்தரையர் பதிப்பித்தது - 1944, சென்னை).
37. ,, பக் : 438.
38. ,, பக் : 438.
39. அரும்பதவுரைகாரர் விளக்கம், பக்: 438.

என்ற குறட்குப் பொருள் கூறி முடிவில், ''சுட்டு இதன் பொருள் இதுமுதற்சுட்டு''[40] என எழுதியிருத்தல் இதற்கு நல்ல சான்றாகும். ஏடு எழுதும்போது இன்று நாம் பதிப்பிப்பது போலத் தலைப்பும் தலைப்பிற்கேற்ற பகுதியாகவும் எழுதாது பகுதி முடிந்தபின் இன்னபகுதி என்று விளக்கு முகத்தான். அப்பகுதிக்கேற்ற தலைப்பினையும் சேர்த்து எழுதியுள்ளனர். இம்முறை பின்பற்றப்பட்டது என்பதை மெய்ப்பிக்கும் வகையில் பதிப்பாசிரியர் டாக்டர் உ.வே.சா. அவர்கள் அடிக்குறிப்புக்களில் எடுத்துக் காட்டியிருக்கும் ''கோதையார்– எடுத்துக்காட்டு'',[41] ''குரவையோ தகவுடைத்தே ஆடுநர்ப்புகழ்தல்''[42] என்ற பாடவேறுபாடுகளை நோக்குக. எனவே பகுதி முடிந்த பின் தலைப்பாக இடப்பெற்றவை பதிப்பிக்குங்காலை முறைமாறிப் பதிப்பிக்கப் பெற்றுள்ளன என்பதை இங்குக் கருத்திற் கொள்ளவேண்டியது. இதுபோலவே ''கூத்துள்படுதல்'' என்ற தலைப்பும் ''அவருள் வண்டுழாய் மாலையை''[43] எனத்துவங்கும் பாடலுக்கு முன் வரல்வேண்டும். ''பாட்டு''[44] என்னும் தலைப்பு ''அவர்தாம், செந்நிலை மண்டிலத்தாற் கடகக் கை கோஒத்து'' என்னும் பாடலுக்கு முன் வரவேண்டும்.

மற்றொரு திருத்தமும் உளது. ''கன்று குணிலாக் கனியுதிர்த்த மாயவன்'' என்பது முதலான பாட்டுக்கள் மும்மூன்றடியுடையனவாகப் பதிப்பிக்கப்பெற்றுள்ளன. பதிப்பாசிரியர் உ. வே. சா. அவர்கள் அடிக்குறிப்பில் ''கன்று குணிலா என்பது முதலிய மூன்றாம் இரண்டாமடிகளிரட்டிக்கப்பெற்று நந்நான்கடியினவாக மிதிலைப்பட்டிப் பிரதியிற் காணப்படுகின்றன''[45] என எழுதியுள்ளார். நாட்டுப்புறக் கூத்தாகத் தொடங்கிய குரவையுள் பாடல்கள் வரும்போது நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் தன்மைக்கேற்ற வகையில் அடிமீட்டு வருதல் (Repetition) இயல்பே ஆம். எனவே அவ்வியல்புக்கேற்ற வகையில் இரண்டாமடி இரட்டித்து வரும்படியாகக் கொள்வதே பொருத்தமாம்.

---

40. அடியார்க்கு நல்லார், பக் :448.
41. சிலப்பதிகாரம் - பக் : 439, அடிக்குறிப்பு.
42. ,, பக் : 443, ,,
43. ,, பக் : 440, ,,
44. ,, பக் : 441, ,,
45. ,, பக் :442, உ.வே.சா. அடிக்குறிப்பு.

''இறுமென் சாய னுடங்க நுடங்கி
அறுவை யொளித்தான் வடிவெண் கோயாம்
அறுவை யொளித்தான் அயரவயரும்
நறுமென் சாயன் முகமென் கோயாம்''[46]

என்பது முதலாக வரும் பாடல்களிலும் இரண்டாமடி இரட்டித்து வந்துள்ளது நாம் இவ்வாறு முன்னைய பாட்டுக்களையும் கொள்ளவேண்டும் என்பதற்கு அடிப்படைச் சான்றாக அமைகிறது.

இளங்கோவடிகள் காட்டும் குரவைக் கூத்தும் சங்ககாலக் குரவைக் கூத்தும் - ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்:

ஆய்ச்சியர் குரவையாடுவோர் அனைவரும் பெண்களே. எழுவரே ஆடுகின்றனர். செந்நிலை மண்டிலத்தாற் கடகக் கைகோத்து ஆடுகின்றனர். ஆடும்போதே பாடலும் பாடுகின்றனர். பாடல்கள் முல்லை நிலத்தின் முழுமுதற் கடவுளாம் கண்ணனையும் தொடித்தோட்டென்னவனையும் பற்றியன. சங்ககாலக் குரவைக் கூத்திற்கும் இளங்கோவடிகள் காட்டும் குரவைக் கூத்திற்கும் ஒற்றுமைகளும் வேற்றுமைகளும் உள்ளன. சங்ககாலத்திருந்த ஆடவரும் பெண்டிரும் கலந்தாடுகின்ற நிலை போய்ப் பெண்கள் மட்டுமே பங்கேற்கும் கூத்தாக இங்கு அமைந்துள்ளது. குன்றக் குரவையிலும் இவ்வாறு பெண்களே பங்கேற்கின்றனர். சங்ககாலக் குரவையில் பங்கு பெறுவோரில் எண்ணிக்கை வரையரை இல்லை. மேலும் செந்நிலைமண்டிலமாக ஆடினார்களா எனத் தெளிவாகக் கூறமுடியாவிட்டாலும் நிச்சயமாகக் 'கடகக் கை கோத்தல்' கிடையாது என்று கூறலாம். சங்க காலத்தே பாடலும் உண்டாயினும் குரல், துத்தம் போன்ற வரையறை செய்யப்பெற்ற பண்ணமைதியில் இல்லை என்றே சொல்லவேண்டும். குரவைக் கூத்தின் நோக்கத்தைப் பொறுத்தவரை ஓர் ஒற்றுமையிருப்பதனையும் சுட்ட வேண்டும். சங்கக் குரவையிலும் தெய்வம் பராவினார்கள். கூடவே அரசனையும் வாழ்த்தினார்கள். இங்கும் கண்ணனையும் தென்னவனையும் வாழ்த்தி வணங்குவதைக்காண்கிறோம். இருப்பினும் ஒரு சிறு வேறுபாடும் உள்ளது. ஆய்ச்சியர் குரவை எடுப்பது தெய்வ வாழ்த்து, அரசவாழ்த்துஎன்பவற்றிற்கு மட்டுமல்லாது ஆயர்பாடியில் வரப்போகின்ற கேட்டினைத் தவிர்க்கு முகத்தானும் எடுக்கப்படுகின்றது. உரையாசிரியர் அடியார்க்கு

46. சிலப்பதிகாரம் - பக்: 442.

நல்லாரும் "தம்சேரிக்கு உற்பாத சாந்தியாக மாதிரி முதலாயுள்ள ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்தாடின முறைமையையும் "[47] எனவும், "உற்பாத சாந்தியாக முருகவேளை நோக்கி அக்குன்றின்கண் ஆடிய குரவையும்"[48] எனவும் விளக்குதல் காண்க. பத்தினிக்குச் சாந்தி செய்யும் முறைபற்றிச் சிலப்பதிகார உரைபெறு கட்டுரையும்[49] கூறுவது ஈண்டு ஒப்புநோக்கத்தக்கது. இம்முறையில் சங்க காலத்தை விடவும் மேலும் செப்பம் செய்யப்பெற்று வரையறுக்கப்பட்ட ஒரு கூத்து முறையைத்தான் சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவை சுட்டுகிறது எனச் சொல்லலாம். உள்வரிவாழ்த்து முதலான பகுதிகள் இவ்வரையறையையே நமக்கு உணர்த்துகின்றன. உள்வரி என்பது வேடமிட்டாடுதலைக் குறிக்கும்). இவ்வாறு சங்ககாலம் போலவே 'உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரவிய' ஆய்ச்சியர் குரவையுள் ஒரு கூத்தைப் பார்க்கிறோம் என்றாலும், இயல், இசை, கூத்து என்னும் மூன்று நிலையிலும் மிகவும் செப்பம் செய்யப்பெற்ற ஒரு கூத்து வகையைத்தான் இளங்கோவடிகள் படைத்துக் காட்டுகின்றார். [What was once a rustic dance was made into a highly sophisticated dance-drama] இம்மூன்று பகுதிகளும் எங்ஙனம் செப்பம் செய்யப்பெற்றுள்ளன என்பதை இளங்கோவடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவை கொண்டு நோக்குவோம். சங்ககாலத்துக் குரவைக் கூத்தோடு ஆய்ச்சியர் குரவையை ஒப்பிடுகின்றபோது இயற்பகுதியைப் பொறுத்த அளவிலேதான் சங்கப்பாக்களின் செல்வாக்கு பெருத்த அளவில் அமைந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். ஏனைய இரு பகுதிகளாகிய இசை, கூத்து முதலியன பின்னைய வளர்ச்சிகளேயாம்.

இயல் அமைப்பு :

முதற்கண் குரவைப் பாடல்களின் அமைப்பினைப் (Form) பற்றிக் குறிப்பிட வேண்டும். இப்பாடல்களில் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் சந்தப்போக்கு (Folk-motif) அமைந்துள்ளதாகப் பேராசிரியர் தெ.பொ.மீ. குறிப்பர்.[50] இக்குறிப்பினடிப்படை-

---

47. பதிகம், அடியார்க்கு நல்லாருரை , பக் : 27.
48. ,, ,, பக் : 28.
49. உரைபெறு கட்டுரை , பக் : 30.
50. A History of Tamil literature, Annamalai University, Annamalainagar, p : 39

யில் விரிவாக ஆராய்ந்த திரு பி.ஆர். சுப்பிரமணியம் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் போக்குக்கள் எவ்வளவு தூரம் ஆய்ச்சியர் குரவையில் காணப்படுகின்றன என விளக்கியுள்ளார்.[51]

குரவைப் பாடல்களின் சந்தங்களைப் பொறுத்தவரையில் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் போக்கு உள்ளதே தவிரப் பாடல்களுள் பயன் படுத்தப்பெற்றுள்ள சொல்லாட்சியைக் (diction) கொண்டு அவை நாட்டுப்புறப்பாடல்களின் அமைப்பினைப் பின்பற்றுவன என்று சொல்ல முடியாது. இளங்கோவடிகள் என்னும் மாபெரும் கவிஞரின் கையிலே வந்தவுடன் நாட்டுபுறச் சொற்கள் மாறிச் சங்கத்தமிழ்ச் சொற்களாய், தொடர்களாய் புத்துரு எடுக்கின்றன. இங்கேதான் பழைய சங்கப்புலவர்களின் இயற்றமிழ்ச் செல்வாக்கினை முழு அளவில் பார்க்கமுடிகின்றது. இச்செல்வாக்கினைக் கீழ்க்காணும் பட்டியல் நன்கு விளக்கும்.

	தொடர்களும் சொறகளும்		ஆய்ச்சியர் குரவை
1)	காரி கதனஞ்சான் (கலி : 104)	—	காரி கதனஞ்சான் (பக். 438)
2)	சுடர் பிரிந்தன்ன சுரிநெற்றிக் காரி (கலி : 101 : 105)	—	நெற்றிச் செகிலை (பக். 438)
3)	நுண்பொறி வெஃளை கதனஞ்சான் (கலி: 101)	—	நுண்பொறி வெள்ளை யடர்த்தாற்கே (பக். 439)
4)	வான்பொறி பறந்த புள்ளி வெள்ளை (கலி: 103)		,,
5)	செம்மறு வெள்ளையும் (கலி: 105)		,,
9)	கொலையேற்றுக்கோட்டிடைத்தாம் வீழ்வார் (கலி: 103)	—	மல்லன் மழவிடையூர்ந்தாற்கு (பக். 439) வென்றி மழவிடை (பக். 439)
7)	கொன்றைத் தீங்குழல் (கலி: 106)	—	கொன்றையந் தீங்குழல் (பக். 441)
8)	ஆம்பற்குழலாற் பயிர் பயிர் எம்படப்பை (கலி:108)	—	ஆம்பலந் தீங்குழல் (பக். 441)
9)	மாதரு மகளிரு மைந்தரு மைந்தற்றுத் தாதெரு மன்றத் தயர்வர் தழூஉ (கலி:103)	—	தாதெரு மன்றத் தாடும் குரவை (பக். 443)
		—	எருமன்றத்து (பக். 438)

51. Four Papers in Linguistics and literature-P. 18.

10) காஞ்சித் தாதுக்கன்ன தாதெரு மன்றத்து (கலி: 108)	— எருமன்றத்து (பக்.438)
11) *தாதெரு மறுகின் மூதூர் (அகம்: 165)	— ,,
12) *பைந்தாதெரு (நற்: 271)	,,
13) ஆயமகள் தோள் (கலி: 101)	— மாதரா டோள் (பக். 438)
,, (கலி: 103)	— மாதர் தன்றோள் (பக். 439)
14) ஆய்ச்சியர் (கலி 106)	— ஆய்ச்சியர் குரவை (பக். 437)
15) தொழுநை (அகம் 59)	— தொழுனைத் துறைவ-னோடாடிய (பக்.442)
16) திருமறு மார்பன் (கலி: 104)	— மார்பிற்றிரு நோக்கா (பக். 440)

கருத்தும் வடிவமும் :

குரவைத் தழீஇயா மரபுளி பாடித்	கோத்த குரவையுள் ஏத்திய தெய்வம்
தேயா விழுப்புகழ்த் தெய்வம் பரவுதும்	ஆத்தலைப் பட்ட துயர்தீர்க்க வேந்தர்
மாசில்வான் முந்நீர்ப் பரந்த தொன்னிலம்	மருள வைகல் வைகன் மாறட்டு
ஆளுங் கிழமையொடு புணர்ந்த	வெற்றி விளைப்பது மன்றோ
எங்கோ வாழியரிம் மலர்தலை யுலகே (கலி: 103)	கொற்றத் திடிப்படை வானவன் முடித்-தலை யுடைத்த
தொல்கதிர்த் திகிரியாற் பரவு-தும் ஒல்கா	தொடித்தோள் தென்னவன்
உருமுறழ் முரசிற் றென்னவற்கு ஒருமொழி கொள்கவிவ் வுலகுட னெனவே (கலி: 104)	கடிப்பிகு முரசே (பக்.446)
மலிதிரை யூர்ந்துதன் மண்-கடல் வௌவலின்	கயலெழுதிய விமய நெற்றி-யின்
மெலிவின்றி மேற்சென்று மேவார்நா டிடம்படப்	அயலெழுதிய புலியும் வில்லும் நாவலந் தண்பொழின்
புலியொடு வில்நீக்கிப் புகழ்-பொறித்த கிளர்கெண்டை	மன்னர்

ஏவல் கேட்பப் பாரரசாண்ட வலியினான் வணக்கிய வாடாச் சீர்த் தென்னவன் (கலி: 104)	மாலை வெண்குடைப் பாண்டியன் (பக்.437)
இஃதொத்தன் இஃதொத்தன் எனச் சுட்டிக்கூறுதல் -	சுட்டு (பக்.438)
தண்கடற் பிறந்த முத்தி னார- மும் முனைதிறை கொடுக்குந் துப்- பிற் றன்மலைத் தெறலரு மரபிற் கடவுட் பேணிக் குறவர் தந்த சந்தி னாரமும் இருபே ராரமும் எழில்பெற அணியுந் திருவீழ் மார்பிற் றென்னவன் மறவன் (பெருந்தலைச் சாத்தனார் அகம் : 13)	கோவா மலையாரங் கோத்த கடலாரம் தேவர்கோன் பூரைந் தென்- னர் கோன் மார்பினவே (பக்.443)
படுகண் முரசங் காலை யியம்ப (மதுரைக் காஞ்சி-வரி 232) (மாங்குடி மருதனார்)	காலை முரசங் கனைகுர- லியம்ப (பக்437)

(குன்றக் குரவையில் பல பகுதிகளில் மதுரைக்காஞ்சிப் பகுதி-களைப் பின்பற்றிப் பாடியுள்ளார்).

மேற்காட்டிய சான்றுகளின் அடிப்படையில் நல்லுருத்திரனார் பாடிய முல்லைக்கலிப் பாடல்களின் செல்வாக்கே அதிக அளவில் அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். ஆய்ச்சியர் என்ற சொல்லை முதன்முதலில் நல்லுருத்திரனாரே பயன்படுத்தியுள்ளார். சோழர்குடிப் பிறந்த நல்லுருத்திரனார் பெயராற் சைவரேனும்தாம் சமயப்பொறை மிக்கவர் என்பதை,

பலதேவன்	"வானுற வோங்கிய வயங்கொளிர் பனைக்கொடிப் பானிற வண்ணன் போற் பழிதீர்ந்த வெள்ளையும்
விஷ்ணு	பொருமுரண் மேம்பட்ட பொலம்புனை புகழ்நேமித் திருமறு மார்பன்போல் திறல்சான்ற காரியும்
சிவன்	மிக்கொளிர் தாழ்சடை மேவரும் பிறைநுதல் முக்கண்ணான் உருவேபோல் முரண்மிகு குராலும்
முருகன்	மாகடல் கலக்குற மாகொன்ற மடங்காப்போர் வேல்வல்லான் நிறனேபோல் வெருவந்த சேயும்"

என்னும் பாடற்பகுதியிலே இருசமயக் கடவுளரையும் போற்றிப் புலப்படுத்துகின்றார். சோழர்குடிப் பிறந்தாராயினும் தென்னவனை வாழ்த்தும் மனங்கொண்ட பண்பாளர். சமயப் பொறையும் ''ஏனை இருவேந்தரியல்பும் வேத்தியலும் பொதுவியலும் எல்லாம் உணர்ந்த''[52] இளங்கோவடிகள் தம் கொள்கைக்கேற்ற மனமும் பண்புங்கொண்ட நல்லுருத்திரனாரைப் பின்பற்றியதில் வியப்பேதுமில்லை எனலாம். எனவே இயற்பகுதியைப் பொறுத்த அளவிலே நாட்டுப்புறப் பாடல் அமைப்பில் இருந்து அந்த அமைப்பினை மட்டும் கைக்கொண்டு அதனைஒப்பற்ற இலக்கியமாக ஆக்கியபெருமை இளங்கோவினுடையதே எனலாம். சுருங்கக்கூறின் ஆய்ச்சியர் குரவையை இலக்கியத்தரத்திற்கு உயர்த்தப்பெற்ற நாட்டுப்புறப் பாடல் (poetised folk song) எனலாம்.

இசை :

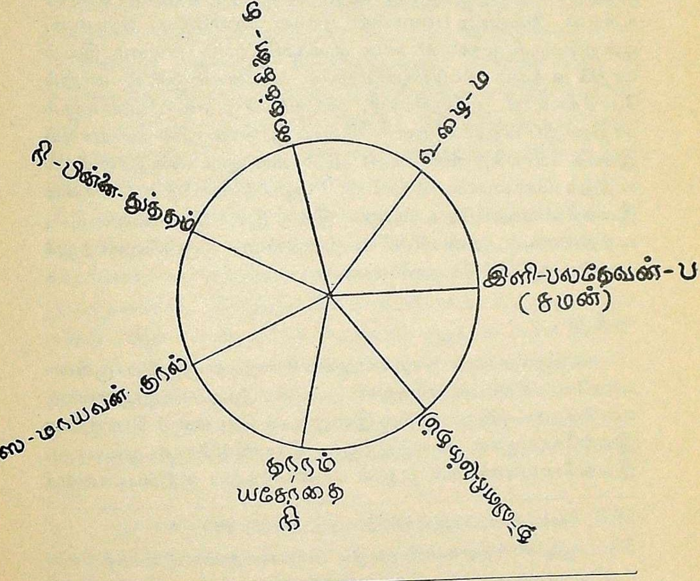
இசைப்பகுதி எங்ஙனம் செப்பம் செய்யப்பெற்றுள்ளது எனக் காண்போம். தமிழிசைப் பண்ணமைப்புக்கள் மிகப்பழமையானவை என்பதைத் ''தொன்றுபடு முறையானிறுத்தி''[53] என்ற தொடராற் குறிப்பிடுவர். சங்கப்பாடல்கள் பலவற்றிற்குப் பண்ணும் தூக்கும் உண்டு என்பதனைக் கொளுக்கள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன. மையோடக் கோவனார் பாடிய பரிபாடலுள்,

> ''புரநரம் பின்கொளைப் புகல்பாலை யேழும்
> எழூஉப் புணர் யாழும் இசையுங் கூடக்
> குழலளந்து நிற்ப முழவெழூஉந் தார்ப்ப
> மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்க''

என வருகின்ற குறிப்பு நற்றிணையுள் ''சென்னியர் தெறலருங் கடவுள். முன்னர்ச் சீறியாழ் நரம்பிசைத்தன்ன''[54] என வருகின்ற குறிப்பும் இக்கருத்தினை வலியுறுத்துவனவாகும். எனினும் ஆய்ச்சியர் குரவையுள் நாம் காணும் குறிப்புக்கள் இசையையும் நடனத்தினையும் கதையையும் இணைத்துக் காட்டுகின்ற ஒரு புதிய முயற்சியையே சுட்டுகின்றன. இப் பகுதியிலும் இளங்கோவடிகள் தான் ஓர் சிறந்த இலக்கியத் கலைஞர் என்பதை மெய்ப்பித்துக் காட்டுகிறார். இங்கேதான்

52. சிலப்பதிகாரம் - பதிகம், அரும்பதவுரை, பக்:5.
53. சிலப்பதிகாரம் - பக்: 439.
54. சங்கஇலக்கியம் - 2337, நற்றிணை 189.

இளங்கோவடிகள் ஓர் குறியீட்டுக் கலைஞர் குரவைக்கூத்து ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட கூத்தாக வளர்ச்சிபெற்ற நிலையில் காமமும் வென்றியும் பொருளாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைந்தாடுவது[55] என்ற இலக்கணம் பெறுகிறது. தமிழிசையமைப்பையும் தமிழ் நாட்டிய மரபையும் ஆயர்பாடியின் கடவுளாம் கண்ணனின் கதையோடு பொருத்திக்காட்ட எண்ணிய இளங்கோவடிகள் ஏழிசைக்குப் பொருத்தமாகப் பெண்கள் எழுவரைப் படைத்துக் காட்டுகின்றார் ‘படைத்துக்கோட் பெயரிடுதல்’ என்ற நிலையில் குரல், துத்தம் கைக்கிளை முதலான ஏழ் நரம்புகட்கும் எழுவரை நிறுத்துகின்றார். (குறியீடு விளக்கம்) குரலாக நின்றவளை மாயவன் என்றும், துத்தமாக நின்றவளைப் பின்னை என்றும், இளியாக நின்றவளைப் பலதேவன் என்றும், தாரமாக நின்றவளை யசோதை என்றும் பெயரிடுகின்றார். பின் அடையாளங் காட்டுவதற்கு மாயவனாய் நிற்கின்ற (குரல் நரம்பாக) பெண்மீது வண்டுழாய் மாலையை[56] இட்டு மாதரியும் குரவையுள் தான்படுவாள் என உரைக்கின்றார்.



55. சிலப்பதிகாரம்-அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக்: 89.
56. ,, ஆய்ச்சியர் குரவை, பக் : 440.

குறியீட்டுப்பொருள் :

மாயவனும் பின்னையும் தலைவனும் தலைவியுமாகலின் குரலும் துத்தமும் ஆயினர். 'முத்தைக்கு'[57] என்ற குறிப்பி-னால் தாரமாகிய நரம்பினை யசோதைஎன்றனர். இஃதுஎல்லா நரம்பினும் முந்தியதாதலின் முத்தை என்றனர். மாயவ-னைப் பெற்ற தாய் ஆகையினாலே அவள் முதலாகின்றாள். குரலுக்குப் பின்னைய நரம்பு துத்தமாகலின் நப்பின்னை பின் வருகின்றாள். குரலுக்கும் துத்தத்திற்கும் மாத்திரை 4 ஆக-லின் இருவரும் தலைவன் தலைவியாய்ச் சமநிலை பெறுகின்-றனர். இவ்வாறு நின்ற நிலையில் பாடல் பாடத் தொடங்கு-கின்றனர். குறிப்பிட்ட நிலையில் குரல் மந்தமாகவும், துத்தம் வலியாகவும், இளி சமனாகவும், விளரி மந்தமாகவும் பாடப்படும் போது 4 சுரங்கள் பேசுகின்றன. இந்நிலையிற் பிறப்பது மோக-னம் என்னும் இராகமாகும் இதன் பழைய பெயர் முல்லைத் தீம்பாணி[58] என்பதாம். இதே சுரங்களே அரிகாம்போதிக்கும் உரியன. இவ்வாறு பண்களின் நரம்பு நிலைகட்கு ஏற்பவும், ஒன்றன்பகுதி முதலான தாள வகைக்கேற்பப் பாடியும் இடம் மாறிக் கூத்தும் நிகழ்த்துகின்றனர். பெண்கள் இடம் மாறும் போதெல்லாம் குறிஞ்சியாழ், முல்லையாழ் எனப் பண்களும் மாறிமாறிப் பிறக்கின்றன. இவ்வாறு செவிநுகர் கனியாகிய இசைக் கோலத்தினை மேடையிலே கண்ணும் கண்டுகளிக்கும் கூத்துக் கோலமாக (Visual art) ஆக்கிக் காட்டும் பெருமை இளங்கோவடிகட்கே உரியது. இஃது இவர் இசையினையும், கூத்தினையும், கண்ணன் கதையினையும் ஒருங்கிணைத்துக் காட்டும் குறியீட்டுக் கலைவண்ணம்.

கூத்து :

கூத்து, நடனம். நாடகம் ஆகிய சொற்கள் ஒரு பொருளன-வாகவே சிலப்பதிகாரத்துள் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. எனவே நாடகம் என்பதற்கு இன்று நாம் கொள்ளும் பொருளை இளங்கோவடிகள் காலத்திற்குக் கொண்டுபோக முடியாது. இளங்கோவடிகள் தம் நூலுள் பயன்படுத்தும் குறிப்புக்களைக்

57. சிலப்பதிகாரம்-ஆய்ச்சியர் குரவை, பக்: 440.

58 ஆய்ச்சியர் குரவையில் வரும் விரிவான இசை விளக்கத்தினை டாக்டர் எஸ். ராமநாதனின் 'சிலப்பதிகாரத்திசை நுணுக்கம்' என்ற நூலிலும், 'ஆய்ச்சியர் குரவை' என்ற நூலிலும் காண-லாம்.

கொண்டே பண்டையக் கூத்து மரபினைப் பற்றி நாம் அறிய முடியும். இவ்வாறு வந்திருக்கும் குறிப்புக்களைக் கொண்டு ஆராய்கிறபோது பழந்தமிழ் நாட்டில் நாடகம் எனப்படுவது நடன நாடகமேயாம் (dance-drama). சிலபோது கதையின்றி நடனம் மட்டுமே இருக்கலாம். சிலம்பிலே இருவகைக் கூத்து குறிப்பிடப்பெறுகிறது. அவை சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து என்பன.[59] சாந்திக் கூத்து தலைவன் இன்பம் ஏந்தி நின்றாடிய நான்கு வகைப்படும். அவை சொக்கம், மெய், அவி-நயம், நாடகம் என்பன. சொக்கம் என்பது சுத்த நிருத்தம். அது 108 கரணமுடையது. மெய்க்கூத்து - தேசி, சிங்களம், வடுகு என மூவகைப்படும். இவை மெய்த்தொழிற் கூத்தாக-லின் மெய்க்கூத்து எனவும், அகச்சுவை பற்றியெடுத்தலின் அகமார்க்கம் எனவும் படும். அவிநயக் கூத்தாவது கதை தழு-வாது பாட்டினது பொருளுக்கு வல்லபஞ் செய்யும் பலவகைக் கூத்து. நாடகம் கதைதழுவி வரும் கூத்து. இவற்றை முறையே pure dance, rasa dance, pantomime, dance-drama எனலாம். இன்னொரு வகையான விநோதக் கூத்து குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என அறுவகைப்-படும். எனவே நமது ஆராய்ச்சிக்குத் தேவையாகிய குரவைக் கூத்து விநோதக் கூத்து வகைகளுள் ஒன்றாக அமைகிறது. இவை இழிகுலத்தோர் ஆடும் கூத்தாம். அடியார்க்கு நல்லார் இதற்குச் சான்றாக ''எழுவகைக் கூத்து மிழிகுலத்தோரை ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன்றானே'' என்ற சூத்திரத்தைக் காட்டுகிறார். இவையிரண்டன்றி வேறு பல கூத்துக்களும் இருந்தனவாம். அவற்றுள் வென்றி விநோதக்கூத்து என்பதும் ஒன்று. இது 'கொடித்தேர் வேந்தரும் குறுநில மன்னரு முத-லாக உடையோர் பகைவென்றிருந்தவிடத்து விநோதங்கா-ணுங் கூத்தென்பதாம்'. இவ்விளக்கம் தொல்காப்பியர் சுட்டும் முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க் குரவை ஆகியனவற்றிற்குப் பொருந்துவது போல் தோன்றுகிறது. மேலும் ஆராய்தற்குரி-யது.

குரவையென்பது வரிக்கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகும். இவ்-வரிக் கூத்து என்பது வேடமிட்டு ஆடும் கூத்தாம். இதனைக் கோலச்சாரி என்பர். இளங்கோவடிகளே குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி என வரிக் கூத்தும் குரவைக் கூத்தும் விரவக்

59 சிலப்பதிகாரம்-அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக்: 80.

கூடாது என விளக்குவர். எனவே குரவைக் கூத்தின் ஒரு பகுதி வேடமிட்டு ஆடும் கூத்தாகவும் இருக்கலாம். இக் கருத்தினை 'உள்வரி வாழ்த்து' என்னும் பகுதி உறுதி செய்கிறது. இளங்கோவடிகள் காட்டும் நாட்டிய நாடகத்திற்கு திருந்திய அரங்கம் உண்டு. ஆசான் ஒருவன் உண்டு. இவன் வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருதிறம் அறிந்தவன். பாடலாசிரியன் உண்டு இன்னியம் இசைப்போருண்டு, கூத்தாடுவோர் கோலங்கொண்டு ஆடுதலும் உண்டு. கோலங்கொள்ளாது ஆடுதலுமுண்டு. இவ்வடிப்படைகளில் ஆய்ச்சியர் குரவையை ஆராயும்போது இம் முறைகள் பின்பற்றப்பட்டனவா எனப் பார்க்கும்போது உரைப்பாட்டுமடை போன்று வரும் பகுதிகள் உரைநடைப் போக்கிலமைந்து ஆசான் வாசிக்கும் பகுதிகளோ என எண்ணத் தோன்றுகின்றன. வடமொழி நாடகங்களிலும் Gravthika என்ற ஆசான் வருவதனைக் காண்கிறோம். ஆய்ச்சியர் குரவையில் பாடல்கள் வருகின்றன. பாடல்களைப் பங்கேற்போரே பாடுகின்றனர். பாடுவோரே கூத்தும் நிகழ்த்துகின்றார்கள். இதிலே கண்ணனின் பாலசரிதையும் வருகிறது. எனவே இதனைக் கதைபொதி கூத்தாகிய நாடகம் எனச் சொல்லலாம். குரவை செய்யுளை விளக்கும்போது இது குரவை நாடகத்துக்குச் செய்யுள் என உரைகாரர் விளக்குவதும் இக் கருத்துக்கு அரண் செய்கிறது. உள்வரி வாழ்த்து என்ற பகுதியினாலே வரிக்கேற்ற கோலமிட்டும் ஆடுதல் உண்மை என அறிகிறோம். மேலும் 'கொண்டுநிலை' என்றதோர் உறுப்பும் சுட்டப்படுகிறது. (குன்றக்குரவை) 'கொண்டுநிலை' (கலி:39) என்றதற்கு விளக்கம் கூறும் நச்சினார்க்கினியர் ஒருவர் கூற்றினை ஒருவர் கொண்டு கூறுதலிற் கொண்டுநிலையாயிற்று என விளக்குவர். ஒருவர் கூற்றினை ஒருவர் கொண்டு கூறுதல் நாடகத்திற்கேற்ற ஒரு பண்பாகலின் ஈண்டும் கதைபொதி கூத்தாகிய நடன நாடகமே ஆய்ச்சியர் குரவை என்ற கருத்து வலியுறுகிறது. எனவே ஆய்ச்சியர் குரவை ஒரு நடன நாடகமே என முடிவு செய்யலாம். அவ்வாறாயின் சிலப்பதிகாரத்து ஏனைய காதைகளும் இவ்வாறே உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் ஆக நடிக்கப்பெற்ற நடன நாடகமோ என எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஒவ்வொரு காண்டத்தின் இறுதியிலும் காணப்பெறும் குறிப்புக்கள் இக்கருத்தினை அரண் செய்யும் வகையில் அமைந்துள்ளன. புகார்க் காண்டத்திறுதியில் உள்ள கட்டுரை, ''அரங்கு மாடலும், தூக்கும் வரியும், பாரதி விருத்தியும், திணை-

நிலை வரியும், துணைநிலை வரியும் ஒரு பரிசா நோக்கிக்-கிடந்த புகார்க்காண்டம் முற்றிற்று'' எனவும், மதுரைக் காண்-டத்துக் கட்டுரை ''ஆரபடி சாத்துவதி(கூத்துவகைகள்) என்றிரு விருத்தியும், நேரத்தோன்றும் வரியும் குரவையும் என்றிவை யனைத்தும்'' எனவும், வஞ்சிக் காண்டத்துக் கட்டுரை ''வரியும் குரவையும் விரவிய கொள்கையின்'' எனவும், நூல் இறுதிக்கண் அமைந்துள்ள நூற்கட்டுரை 'அரங்கு விலக்கே யாடலென்-றனைத்தும் ஒருங்குடன் தழீஇ யுடம்படக்கிடந்த வரியும் குர-வையும் சேதமும் என்றிவை' எனவும் வரும் குறிப்புக்கள் சிலப்-பதிகாரம் முழுமையும் நடன நாடகமாகவே நடித்துக் காட்டப்-பெற்றது என்ற கருத்தையே வலியுறுத்துகிறன.

இவ்வாறு இயலும் இசையும், கூத்தும் செறிந்த ஓர் நாட்-டிய நாடகத்தை தமது முத்தமிழ்க் கல்வியும் வித்தகக் கவியும் காட்டுதற்கு அமைத்துக் காட்டி அதன் வழியே தமிழ் உலகில் Performing art என்னும் கலை வடிவை உருவாக்கிக் காட்டு-கிறார் இளங்கோவடிகள்.

13. இருபாவையில் ஒரு பார்வை

டாக்டர் தே. ஆண்டியப்பன்

மரபுவழி மதிப்பீட்டைச் சிறிது மறந்துவிட்டுப் பரிணாம நியதிக்குள் இலக்கிய வளர்ச்சியைக் காணும் முயற்சி இப்போது வளர்ந்து வருகிறது. எல்லாவகையிலும் ஒத்துப்போகாத நூற்களைக்கூட, உவமை, அணிநலம். கற்பனை என்ற தலைப்புகளில் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தாவது தம் இலக்கியப் பசியைத் தீர்த்துக் கொள்வோர் உண்டு. கதையால் வேறுபட்டாலும் காவியம் என்னும் தலைப்பில் கம்பனும் மில்ட்டனும் ஆய்வுக்கு உட்பட்டு விடுவார்கள். இனத்தால் வேறுபட்டாலும் விடுதலை உணர்வால் பாரதியும் பைரனும் ஒப்பீட்டுக்கு ஆளாகி விடுவார்கள். மொழியால் வேறுபடினும் வீரயுகம் என்னும் அடிப்படையில் கிரேக்கமும் தமிழும் ஆய்வுக்கு உட்படலாம். இவ்வகை ஆய்வால் சில பொதுவிதிகளை வகுக்க முடியும். ஆனால் ஒரேஅமைப்புடைய ஒருமொழியில்அமைந்தஇலக்கியவகையை ஆராயும்போது அத்தனிப்பட்ட இலக்கியப் பிரிவின் வளர்ச்சியில் ஒருசில நிலைகளை, ஒருமைப்பாட்டினை (Homologus

Structure) நிச்சயமாகக் காணமுடியும். அந்த நம்பிக்கையோடு திருப்பாவை, திருவெம்பாவை என்னும் இரண்டு பாவை நூல்களையும் ஆய்வுப் பார்வைக்கு உட்படுத்துகிறோம். அவ்விரு நூல்களையும் மேல்எழுந்த வாரியாகப் பார்க்கும்போது சில வேறுபாடுகளைப் பார்க்கிறோம்.

ஒன்று வைணவ நூல்; இன்னொன்று சைவ நூல். இரு நூலுக்கும் சங்க காலம் முதற்கொண்டு ஒரு பாரம்பரியம் உண்டு. கோகுலத்தில் கோபிகைகள் மார்கழி மாதம் விடியற்காலையில் எழுந்து, யமுனையில் நீராடி தேவியை வழிபட்டு கண்ணன், தமக்குக் கணவனாக வரவேண்டும் என்று வேண்டி நின்றதாகப் புராணத்தால் அறிகிறோம். திருப்பாவையிலும் ஆண்டாள் அந்த நந்தகோகுலத்தைக்கற்பனையால் படைத்துவிடுகிறாள். கண்ணனிடம் பறைவேண்டிச் சென்றவர்கள் அவனுக்கே ஆட்செய்யும் அன்பு வரத்தையே கேட்கின்றார்கள்.

''இற்றைப் பறைகொள்வான் அன்றுகாண் கோவிந்தா!
எற்றைக்கும் ஏழேழ் பிறவிக்கும் உன் தன்னோடு
உற்றோமே யாவோம்; உனக்கேநாம் ஆட்செய்வோம்
மற்றைநம் காமங்கள் மாற்றேலோர் எம்பாவாய்''

என்னும் பாடல் பகுதியில் கணவனாகப் பெறவேண்டும் என்ற கருத்தைவிட அவனுக்கே அடிமைசெய்து வாழும் ஆசையே மிகுதியாகத் தொனிக்கிறது. இங்ஙனம் ஆய்க்குலத்துப் பெண்டிர்கள் கண்ணனைப் பாடிப் பரிசுபெற்ற வரலாற்றைத்தான் ஆண்டாள் கவிதையாகப் பாடினாள் என்பதும் அவள் வாக்கால் தெரிய வருகின்றது.

கேசவனை, திங்கள் திருமுகத்துச் சேயிழையார் சென்றிறைஞ்சி அங்கு அப்பறைகொண்ட ஆற்றை, அணிபுதுவைப் பைங்கமலத் தண்தெரியல் பட்டர்பிரான் கோதை சொன்ன சங்கத் தமிழ்மாலை முப்பதும் என்ற வரிகளால், வரலாற்றுக் கதையொன்று பாவைப்பாடலாயிற்று என அறிகிறோம் மணிவாசகர் இதுபோன்ற கருத்தைத்தமது பாவையில் புலப்படுத்தவில்லை. அம்மானை, ஊசல், பூக்கொய்தல், தெள்ளேணம், சுண்ணமிடித்தல், உந்தீபற என்று எத்தனையோ வகையில் பாவையரின் வாழ்வை இணைத்துப் பாடிய கவியுள்ளம் பாவை விளக்கையும் ஏற்றிவைக்க ஆசை கொண்டிருக்கலாம். இருந்தாலும் சில பதிப்புகளில் நவசக்திகள் ஒன்று சேர்ந்து சிவபெருமானை நோக்கிப் புகழ்ந்து துதிப்பதாக எழுதியிருப்பதைப் பார்க்கிறோம்.

திருவெம்பாவையில் முதல் எட்டுப் பாக்கள் வரை ஒவ்வொரு பாட்டிலும் ஒவ்வொரு பெண்ணாக எழுப்பப்பட்டனர். அவ் எண்மரோடு முதலில் எழுப்பிய பெண்ணையும் சேர்த்து ஒன்பதின்மர் ஆவர். மனோன்மணிமுதல் வாமை ஈறாக உள்ள நவசக்திகளும் பாடுவதாக அமையும் சைவ விளக்கம் வாழ்வியலுக்குத் துணை நிற்கவில்லை. தம்மைச் சக்திகளாகப் பாவனை செய்துகொண்டாலும் ஒன்பது பெண்கள்தாம் விழாவில் கலந்துகொள்ள இயலும் என்ற நிலை ஏற்படும். எல்லோரும் கலந்து கொண்டாடும் பாவை நோன்பு எண்ணிக்கைக்கு உட்படும் செய்தி பாவைப்பாட்டில் இல்லையென்றே கூறலாம். எனவேதான் புறச்செய்திகளை நீக்கிவிட்டுப் பாவைப்பாடல்களின் உட்கிடப்பைக் கூர்ந்து நோக்கிக் கருத்தலகுகளை வகைப்படுத்தி இருநூல்களையும் ஒப்பிடுவது நல்லது எனத் தோன்றியது.

1. மார்கழி பௌர்ணமி
2. செல்வச் சிறுமிகளை நீராட வேண்டுதல்
3. நாராயணன் பறைதருவான் எனல்
4. நெய்பால் உண்ணாமை
5. நாட்காலே நீராடுதல்
6. மையிட்டு எழுதாமை
7. மலரிட்டு முடியாமை
8. செய்யாதன செய்யாதிருத்தல்
9. தீக்குறளை சென்றோதாதிருத்தல்
10. இயன்றவரை ஐயமிடல்

என்றிவ்வாறெல்லாம் எழுபத்தைந்திற்கும் மேலாகக் கருத்தலகுகளைக் காண முடிந்தது. அது விரிந்த செய்தியாகிவிடும் என்றஞ்சுவதாலும், பிரித்துப் பார்க்கும்போது முழுப்பொருள் தோன்றாமையாலும், மையிட்டு எழுதாமை மலரிட்டு முடியாமை போன்ற செயல்கள் விரதக்கோட்பாடு என்ற முறையில் ஒரு சில தலைப்பில் அடங்குவதாலும் செய்தி அலகுகளைச் (Informational units) சேகரித்து ஒப்பிடுவதே நல்லது எனத் தோன்றியது.

திருப்பாவையைப் பொறுத்தமட்டில் ஆயர்பாடிச் செல்வச் சிறுமிகள்தாம் மார்கழி நீராடலில் பங்கெடுக்கின்றனர். திருவெம்பாவையில் அவ்வாறு ஒரு குறிப்பிட்ட குலப்பெண்களுக்கு என்ற செய்தி இல்லை. ஆயர்பாடிச் செல்வச் சிறுமி

களைப் பார்த்துநீராடப் போதுவீர் போது! மினோ நேரிழையீர் என்று கட்டளையிடும் முறை திருப்பாவையின் முதற்பாட்டில் காணப்படுகிறது. நீராட வாருங்கள் என்றிருப்பின் அழைக்க-வரும் பாவை விழாவில் பங்கேற்பவர் எனலாம். ஆனால் நீராடப் போதுமினோ என்ற வரிகளைக் காணும்போது சிறுமி-யர்கள் ஏவப்படுகிறார்கள் என்று அறிகின்றோம். இதைப் பார்க்கும்போது பரிபாடல் செய்தி ஒன்று நினைவுக்கு வரு-கிறது. அம்பா ஆடலின் ஆய்தொடிக் கன்னியர் முனித்துறை முதல்வியர் முறைமைகாட்ட பனிப்புலர்வு ஆடினர். இங்கும் முனித்துறை முதல்வியர் தாம் முறைமைகாட்ட கன்னியரை நோக்கி நீராடப் போதுமினோ என்று கூறியிருக்க வேண்டும். இன்றும் கேரளாவில் திருச்சூரை அடுத்த புளிநெல்லி போன்ற கிராமங்களில் வயது முதிர்ந்த பெண்கள், பொழுது புலருமுன் இளம் பெண்களை அழைத்துச் சென்று நீராட வைப்பதும், அவர்கள் குளம், ஆறு, புழை முதலியவற்றில் இறங்கி மதங்க ஓசை எழுப்புவது போல் கையால் அடித்துக் குளிப்பதும் விரதம் முடிந்து விருந்துண்பதும் நடைபெற்று வருகிறது. நீராடும் போது துடியோசை போலக் கையால் அடித்துக் குளிப்பதை அவர்கள் துடிச்சுக் குளித்தல் என்பார்கள். மணிவாசகரும் பொய்யார் தடம் பொய்கை புக்கு முகரென்ன கையாற்-குடைந்து உன்கழல் பாடி என்றெல்லாம் கவி புனைகிறார். திருப்பாவையில் முதற்பாட்டில் முனித்துறை முதல்வியர் முறைமைகாட்டும் குறிப்பினைக் கண்டோம். திருவெம்பாவை-யில் காணோம் மதிநிறை நன்னாள் என்ற செய்தியும் நமக்குப் பறை தருவான் என்ற முதற்பாட்டுச் செய்தியும் மணிவாசகர் பாடலில் இல்லை.

அடுத்த பாடலில் பாவைக்குச் செய்யும் கிரிசைகள் கேளீரோ என்று கூறி, நெய்யுண்ணோம், பாலுண்ணோம், மையிட்டு எழுதோம் என்று தாம் மேற்கொண்ட விரதச் செய்திக-ளைக் குறிப்பிடுவர். இச்செய்தி திருவெம்பாவையில் இல்லை. திருப்பாவையின் மூன்றாவது பாடலில் ஓங்கி உலகளந்த உத்-தமன் பெயர்பாடி பாவைக்குச்சாற்றி நீராடினால் மழைபெய்து, செந்நெல் விளைந்து இயற்கை வளம்கொழிக்க நீங்காத செல்-வம் நிறையும் என்ற செய்தியைக் காண்கிறோம். திருவெம்-பாவையில் அதனைக் காணோம். நான்காவது பாடலில் மழை-யைக் கண்ணனாகப் பாவித்து உலகம் செழிக்கப் பெய்திடாய்

என வேண்டி நிற்கிறார்கள். ஊழி முதல்வன் உருவம்போல் கருநிறம் பெற்று ஆழிபோல் மின்னி, அவன் வலம்புரி போல் அதிர்ந்து, சரமழைபோல் பெய்திடாய் என்று திருமாலின் கோலத்தை மழையில் கண்டு பாடுவதுபோல், திருவெம்பாவை 16-வது பாடலில் மழையை வேண்டும் மரபைக் காண்கிறோம். இங்கோ உமையின் கோலத்தில் மேகத்தைக் கண்டு அவள் இடைபோல் மின்னி, அவள் சிலம்புபோல் ஒலித்து‘ புருவம்போல் இந்திரவில் தோன்றி நிற்க அவள் சுரக்கும் அருள்போல் மழை பொழிவதாக என வருகின்ற பகுதியைப் பார்க்கின்றோம்

இரு பாவையிலும் மழை வேண்டிப் பாடும் மரபு முக்கியமானது என்க. திருப்பாவை ஐந்தாவது பாட்டில் தூயோமாய் வந்து மலர்தூவி, பாடி, சிந்திக்க, பிழை அனைத்தும் தூசாகும் என்ற செய்தியைக் காணலாம். திருவெம்பாவையில் காண இயலாது எனவே மழை பெய்ய வேண்டும் என்ற பாடலைத்தவிர மீதியுள்ள நான்கு கவிதைகளில் வரும் செய்திகளை மணிவாசகர் அப்புறப்படுத்திவிடுகிறார். அதனால் சடங்குச் செய்திகள் திருவெம்பாவையில் குறைந்துவிடுகிறது என்பது ஒருநிலை.

அடுத்து திருப்பாவையில் 6 முதல் 15 வது பாடல்வரை ஒரு தொகுதியாக எண்ணலாம் இத்தொகுதிதரும் செய்தியே திருவெம்பாவையில் 8 தொடக்கப் பாடலாக அமையும். இவற்றில் பொழுது புலரும் காட்சியும், பள்ளிகொள்ளும் பாவையரின் இயல்பும் அவர்தம் பதிலும் இயல்பாக விளக்கப்படுகின்றன. இரு பாவைக்கும் உயிர்நாடியாகத் திகழ்கிற பகுதி இதுவெனலாம். ஏலோர் எம்பாவாய் என்பது இயக்கப் பாடல் போல ஒலிக்கின்ற பகுதி இதுவே. ஏல் ஓர் என்பன அசைச் சொற்கள் என்று புறக்கணித்தால் ஒரு கவிதை தரும் கருத்தின் வேரையே பிடுங்கி எறிந்தோம் என்றல்லவா பொருள். ஏல இருந்த பிரான் என்ற தேவாரப் பகுதியும், துயில் ஏற்பாய் என்ற கலித்தொகைப் பகுதியும் ஏல் என்பதற்கு எழுதல் என்ற பொருளையே தரும். ஓர் என்பது உணர், நினை என்று பல பொருளில் வரும். ஈதென்ன பேருறக்கம் என்று இடித்துக் கூறும் இப்பகுதியில் ஏலோர் என்பது எழுந்துணர் என்ற பொருளில் வருவது மிகவும் சிறப்பல்லவா? ஆண்டாள் 29 பாடல்களில் ஏலோர் எம்பாவாய் என்று பாடி 30-வது பாட்டில் இன்புறுவர்

எம்பாவாய் என்று முடிக்கிறாள். கோகுலத்தில் பிறந்துவளர்ந்த ஆய்ப்பாடி சிறுமியர்களை அழைப்பதுபோல் கற்பனை செய்ததால் நந்தகோபன், யசோதை, பலராமன், கண்ணன், நப்பின்னை அனைவரையும் ஏலோர் என்றே பாடுகின்றாள்.

மணிவாசகர் சீர்படுத்திக் கொள்கிறார். பாவையர் பாட்டை இரு திறமாகப் வகைப்படுத்திக் கொள்கிறார். முதல் இருபது பாட்டிலும் ஏலோர் எம்பாவாய் என்று தோழியரை அழைக்கின்றார். மீதியுள்ள 10 பாடல்களிலும் பள்ளி எழுந்தருளாயே என்று அமைக்கின்றார். அப்பகுதியைத் திருப்பள்ளியெழுச்சி என்று தனிமைப்படுத்திவிட்டார்கள். உறங்கிக் கிடக்கும் ஓர் இனத்தை நோக்கி ஏலோர் (எழுந்துணர்) என்பது எவ்வளவு பொருத்தம். ஆனால் இறைவனுக்கும் அதனைக் கூறமுடியுமா? அதனால் எழுந்தருள் என்கிறார். உயிர்கள் எழுந்துணர வேண்டும்; இறைவன் எழுந்தருள வேண்டும். இதுதான் சமயத் தத்துவம். இதனை நன்கு புலப்படுத்துவதற்காகத்தான் பாவைப்பாட்டை மணிவாசகர் பிரித்துப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார். இது இன்னொரு விதமான வளர்ச்சி.

எத்தனையோ பிறப்பெடுத்தாலும் வயது முதிர்ந்த கன்னியராய் வாழ்ந்து வருகிறோம். அவனோடு கலந்து வீடுபெறும் நோக்கமில்லை. மணவாழ்வு பற்றிய எண்ணம் இன்றிப் பேதைப் பெண்ணாகத் துயிலும் ஆன்மாவுக்கு அதுவோர் ஜீவகீதம். எனவேதான் மாணிக்கவாசகர் துயிலெழுப்புதல் நீராடுதல் என்று இருபது பாடல்களையும் பகுத்து, பின்னர் உணர்வுத் துயில்நீங்கி அன்பில் நீராடிய மக்கள் இறைவனைப்பள்ளியெழுந்தருள வேண்டும் ஓர் பகுதியை இணைத்து அமைக்கிறார். கருத்தளவில் ஆண்டாளைவிட மணிவாசகரிடம் ஒரு தெளிவு ஏற்படுகிறது. தேவையற்ற பகுதிகள் நீக்கப்பெற்று கவிதை எளிய கோலம் பூண்டு விடுகிறது. அதே நேரம் தத்துவங்களின் விமர்சனமாக கவிதை செறிவுபெற்று விடுகிறது. எனவே திருப்பாவையிலிருந்து ஒரு வளர்ச்சி மாற்றத்தைத் திருவெம்பாவையில் பார்க்கிறோம்.

ஒன்பதாவது பாடலில் இறைவனை வாழ்த்தி உன்னடியார் தாள் பணிவோம்; ஆங்கவர்க்கே பாங்காவோம்; அன்னவரே என் கணவர்; அவர் சொன்ன பரிசே பணிசெய்வோம். இந்நிலை வாய்க்க அருள் நல்குதியேல் என்ன குறையுமிலோம் என்கிறார்கள். திருப்பாவையில் இதுபோன்ற பகுதியைக் காண்பதற்கில்லை. இறைவனை ஏழை பங்காளனைப் பாடே-

லோர் என்று கூற, தோழியர்கள் எல்லோரும் ஏது அவன் ஊர்? ஏது அவன் பேர் ? ஆர் உற்றார்? ஆர் அயலார் ? ஏது அவனைப் பாடும் பரிசு என்றெல்லாம் கேட்கும் **இறையாராய்ச்சி முறை இன்னொரு வளர்ச்சி** நிலை. திருப்பாவையில் இம்முறையைக் காணோம். திருவடியே போகநிலை என்பதும் திருவெம்பாவைக்கு உரியதாகும்.

பதினொன்றாவது பாடல்முதல் தடம்பொய்கையில் நீராடும் குறிப்பைக் காண்கின்றோம். இறைவனும் பிராட்டியும் இணைந்து கிடக்கும் கோலத்தைப் பொய்கை வெளிப்படுத்துகிறது. நீராடும்போது காதார் குழையாட, பைம்பூண் கலனாட, கோதை குழலாட, வண்டின் குழாம் ஆட, சிற்றம்பலம் பாடி உமையின் பாதத் திறமும் பாடி நீராடுகின்றனர். சிவானுபவத்தைப் பேரின்ப வெள்ளமாகப் பாடும் ஆசையால் இப்பகுதி விரிவடைந்தது எனலாம். அதனால் தான் தீர்த்தன் சிவலோகன் என்று பிற இடத்திலும் கூறுவர். இதுவோர் **தத்துவப் பாங்கான வளர்ச்சி** நிலை. பதினெட்டாவது பாடல் வரை நீராடும் காட்சியைக் காண்கின்றோம். பதினாறாவது பாடல் மழை பொழிக என்று வேண்டும் பாடலாக அமைந்துவிடுகிறது. எனவே நீராடும்போதும் இறைவனைத் துதிப்பதும் மழையை வேண்டுவதும் இயல்பு எனத் தோன்றுகிறது. நந்தகோபன் அரண்மனை வாசலில் தூயோமாய் வந்தோம் எனும் திருப்பாவைக் குறிப்பால், நீராடி வந்த செய்தியை மாத்திரம் அறிகிறோம். நீராடப் போதுவீர் என்ற ஏவலும், மார்கழி நீராட மழையே பெய்திடாய் என்ற வேண்டுகோளும், குள்ளக் குளிரக் குடைந்து நீராடாதே பள்ளிக் கிடத்தியோ என்ற பேச்சும் நீராடற் குறிப்பாகத் திருப்பாவையில் வரினும் விரிவாக விளக்கப்படவில்லை எனலாம்.

திருவெம்பாவையில் இறைவன் கழல்பாடி புனலாடி நின்ற மகளிர் எல்லாம் எங்கள் பெருமான் உனக்கொன்று உரைப்போம் என வரம்கேட்டு நிற்கும் காட்சியைப் பார்க்கிறோம். எம் கொங்கை நின் அன்பர் தோளல்லால் சேரற்க ; எங்கை உனக்கல்லாது எப்பணியும் செய்யற்க கங்குல் பகல் எம் கண் மற்றொன்றும் காணற்க. இங்கு இப்பரிசே நல்குதியேல் ஞாயிறு திசைமாறினும் எமக்கு அச்சமில்லை என்கின்றனர். இங்குப் புலப்படும் **தொண்டர் பெருமை இன்னொரு படிநிலை.** இதுபோன்ற வேண்டுகோள் திருப்பாவையில் இல்லை. அந்நூலில் கண்ணனைப் பாடி, பறைகொண்டு கேட்கும் பரிசினால் சூடகம், தோள்வளை, தோடு, செவிப்பூ, பாடகம் முதலிய பல்கலன் அணிவோம். புத்தாடை உடுப்போம்; அதன்பின் பாற்-

சோறு மூட நெய்பெய்து முழங்கை வழிவாரக் கூடியிருந்து விருந்துண்போம் என்கின்றனர். இங்ஙனம் விருந்துண்ணும் செய்தியைத் திருவெம்பாவையில் காண்பதற்கில்லை. பறை பெற்றதோடு நின்றுவிடாமல் எற்றைக்கும் ஏழேழு பிறவிக்கும் உன் தன்னோடு உற்றோமே ஆவோம்; உனக்கே நாம் ஆட்செய்வோம் என்று கூறி, கறவைகள் பின்சென்று கானம் சேர்ந்துண்ணும் பழைய வாழ்வை மேற்கொள்ளும் குறிப்பு காணப்படுகிறது. மணிவாசகர் அது போன்ற செய்திகளை அமைத்துக் கொள்ள வில்லை. தொடக்கம், விழா, முடிவு என்று ஆண்டாள் அமைத்துக் கொண்டது பாடி பறை கொண்ட செய்தி கூறும் கதை நோக்கு; அவற்றை நீக்கித் துயில் எழுப்புதல், நீராடுதல் என்று மணிவாசகர் அமைத்துக் கொண்டது கருத்துநோக்கு. இதுவும் இன்னொரு படிநிலை.

கருத்தமைதியில் இருபாவை நூற்களும் தரும் செய்தி ஒப்பீடு :-

திருவெம்பாவை :

1) தோழியரை எழுப்புதல் — முதல் 8 பாடல்கள்
2) இறைவனை வேண்டுதல் — 9, 11, 19 ஆகிய 3 பாடல்கள்
3) இறைவனை எவ்வாறு பாடுவது எனல் — 10-வது பாடல்
4) இறைவனை ஏத்தி இருஞ்சுனை நீர் ஆடு எனல் - 12 முதல் 18 வரை 7 பாடல்கள்
5) இவற்றின் இடையே மழையே பொழிக எனல் — 16-வது பாடல்
6) முடிவில் போற்றி எனக் கூறிப் பாடுதல் — 20-வது பாடல்

திருப்பாவை :

1) நீராடப் போதுவீர்; போனால் நாராயணன் பறைதருவான் எனல் — முதல் பாட்டு
2) பாவைக்குச் செய்யும் கிரிசையும் விரதமும் — 2-வது பாட்டு
3) பாவைக்குச் சாற்றி நீராட வளம் பெருகும் எனல் — 3-வது பாட்டு
4) மழையே பொழிக எனல் — 4-வது பாட்டு
5) மலர் தூவித் தொழ தீமை தூசாகும் எனல் — 5-வது பாட்டு

6)	தோழியரை எழுப்புதல்	— 6 முதல் 15 வரை
7)	கோயில் காப்பானிடம் பேசுதல்	— 16-வது பாட்டு
8)	நந்தகோபன், யசோதை, பலதேவன் முதலியோரை எழுப்புதல்	— 17-வது பாட்டு
9)	நப்பின்னை, கண்ணன் இருவரையும் எழுப்புதல்	— 18,19,20,21,22
10)	கண்ணனைச் சிங்காதனத்து இருந்தருளச் செய்தல்	— 23-வது பாட்டு
11)	போற்றிப் பாட்டு	— 24-வது பாட்டு
12)	இறைவனிடம் வேண்டுகோள்	— 25 முதல் 29 வரை
13)	ஆண்டாள் பாட்டின் பெருமை	— 30-வது பாட்டு

இவற்றைப் பார்க்கும்போது பொதுவான பகுதிகளை நம்மால் பிரித்துக்கொள்ள முடிகிறது. 1 துயிலெழப் பாடுதல் 2. மழை பெய்ய வேண்டுதல் 3. நீராடுதல் 4. இறைவனை வேண்டுதல் 5. போற்றிப் பாடுதல் என்னும் ஐந்து நிலையில் ஒத்துப்போவதைப் பார்க்கிறோம். ஒன்று கதைப் பார்வை; மற்றொன்று கருத்துப் பார்வை உடையதாக இருந்தாலும் இந்த ஐந்து நிலைகளில் இருபாவை நூற்களும் ஒருபார்வை உடையவை எனலாம்.

14. கைக்கிளையும் உலாவும்

டாக்டர் மு. மணிவேல்

தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் 'கைக்கிளை' என்கின்ற ஒருதலைக் காதல் பல்வேறு வளர்ச்சி நிலையினை அடைந்திருக்கின்றது. இக்கைக்கிளைக் காதலின் வளர்ச்சி நிலையினைத் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம், உலா இலக்கியம் ஆகியவற்றைக்கொண்டு ஆராய்கின்றது இக்கட்டுரை. நான்கு பகுதிகளாக அமைகின்ற இக்கட்டுரை, முதனிலையில் கைக்கிளைக் காதல் பற்றித் தொல்காப்பியமும் உரையாசிரியர்களும் கூறுகின்ற கருத்துக்களையும், இரண்டாம் பகுதியில் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்ற கைக்கிளைப் பாடல்களையும், மூன்றும் பகுதியில் உலா இலக்கியம் பற்றிய செய்திகளையும் அதன் வளர்ச்சியினையும், அவ்விலக்கியம் கூறுகின்ற காதற் பகுதியையும் ஆய்வு செய்து இறுதிப் பகுதியில் முடிபுகளைத் தருகின்றது.

தொல்காப்பியரும் உரையாசிரியர்களும் :

தொல்காப்பியர், ஒருதலைக் காதலினை அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், களவியல் என்ற மூன்று

இயல்களில் குறிக்கின்றார்.[1] செய்யுளியலில் கைக்கிளை யாப்பு பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார். அகத்திணை எனக் கூறுகின்ற ஏழு திணைகளையும், கைக்கிளை, நடுவணைந்-திணை (குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை), பெருந்-திணை என மூன்று வகைப்படுத்தி நடுநின்ற ஐந்து திணை-களுக்கு மட்டும் தொல்காப்பியர் முதல், கரு, உரிப்பொருள்கள் உரைகின்றார். கைக்கிளை, பெருந்திணை என்பவற்றின் உரிப்பொருண்மைகளை மட்டும் ஒவ்வொரு நூற்பாவில் கூறுகிறார்.[2]

தொல்காப்பியர் கூறுகின்ற அகத்திணைக் கைக்கிளை ஆடவன்பால் நிகழ்கின்ற ஒருதலைக் காதல் விருப்பினைப் பற்றியதே. பின்னைய அகப்பொருள் இலக்கண நூல்களும் ஆடவரிடத்து நிகழ்கின்ற ஒருதலைக் காதலைத்தான் பேசுகின்றன. காதற் செவ்வி (Sexual maturity) அறியாளிடத்துச் சொல்லாடி நிற்கின்ற தலைமகன் அவளிடத்துச் சொல்லெதிர் பெறாது தனக்குத்தானே தன் காதன்மையைச் சொல்லிச் சொல்லி இன்புறுதலைக் கைக்கிளைக் குறிப்பென்பார் தொல்-காப்பியர்:

'காமஞ் சாலா இளமையோள் வயின்
ஏமஞ் சாலா இடும்பை யெய்தி
நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தான்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்துச்
சொல்லெதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்
புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே'[3]

களவியலில், 'பாங்கர் நிமித்தம் பன்னிரண்டு'[4] எனக் கூறி, 'முன்னைய மூன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே'[5] எனக் கூறுவார் தொல்காப்பியர். அவர் பாங்கர் நிமித்தங்கள் பன்னிரண்டு எவையெவை எனக் குறித்ததாகத் தெரிய-வில்லை. உரையாசிரியராகிய நச்சினார்க்கினியர் வடநூலார் கூறுகின்ற மன்றல் (திருமணமுறை) எட்டனுள் காந்தர்வம் என்பதற்குக் குறிஞ்சி, முல்லை, பாலை, நெய்தல், மருதம் என்கின்ற ஐந்திணையும் கூறி, இவற்றோடு காந்தர்வம் நீங்-

---

1. தொல். பொருள்., 50, 95, 105.
2. ,, ,, 50, 51.
3. ,, ,, 50.
4. ,, ,, 104.
5. ,, ,, 105.

கிய பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் என்கின்ற ஏழினையும் சேர்த்துப் பாங்கர் நிமித்தம் பன்னிரண்டு என உரை செய்து, அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் என்கின்ற மூன்றினையும் கைக்கிளைக் காதலுக்குரியதாகக் கூறியுள்ளார்.[6]

தொல்காப்பியர் பன்னிரண்டு பாங்கர் நிமித்தம் கூறுகின்றாரே தவிரப் பன்னிரண்டு மன்றல்கள் கூறவில்லை. உரையாசிரியர்கள் கருத்துப்படி காந்தர்வத்துள் அடங்கும் ஐந்து திணைகளையும், ஐந்து திணைகளிலும் நடைபெறும் திருமண முறைகளையும் வேறுபட்ட மன்றல்கள் என எங்ஙனம் கொள்ள இயலும்? இவற்றை மன்றல்கள் எனக் கொள்ளினும் இவ்வெல்லா மன்றல்களுக்கும் பாங்கருக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. 'பாங்கர் நிமித்தம் பன்னிரண்டென்ப' என்ற இந்நூற்பாவிற்கும், இதற்கு முன்னுள்ள, பின்னுள்ள நூற்பாக்களுக்கும் இயைபுள்ளதாகத் தெரியவில்லை. எனவே, அந்நிமித்தங்கள் கூறுகின்ற நூற்பா முதற்பொழுதே ஏட்டில் அச்சேறுங்கால் விடப்பட்டிருக்குமோ என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. அதனால் முன்னைய மூன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பெனக் கூறுவன எவையெவை எனத் தொல்காப்பியத்தால் அறியமுடியவில்லை. இவை எவையெவை எனத் தெளிதல்வேண்டும்.

புறத்திணையியலில், பாடாண் திணையினை அகத்திணையாகிய கைக்கிளைக்குப் புறன் என்றவர், அகத்திணைக்குத் துறைகள் கூறுகின்றபோழ்து கைக்கிளையையும் சேர்த்துரைக்கின்றார். பாடாண் திணையில்,

'கைக்கிளை வகையொடு உளப்படத் தொகைஇ'[7]

என வரும். 'கைக்கிளை வகை என்றதனால் அவை ஆண்பாற் கைக்கிளையும் பெண்பாற் கைக்கிளையும் என்ற இரண்டுமாம்' என உரை எழுதுகிறார் இளம்பூரணர்.[8] பாடாண் நிலையில் ஆண்பாற் கைக்கிளை இலக்கியங்களில் பெரும்பான்மை இடம்பெற்றுள்ளதாகத் தெரியவில்லை.

சங்க இலக்கியத்தில் கைக்கிளைப் பாடல்கள் :

தொல்காப்பியர் அகத்திணையியலில் கூறுவது போலச்

---

6. நச்., தொல். பொருள்., களவியல், ப. 45.
7. தொல். பொருள்., 35 : 10.
8. இளம்., தொல். பொருள்., ப. 147.

சொல்லெதிர் பெறாத தலைமகன் ஒருதலைக் காதல் வேட்கையைச் சொல்லிச் சொல்லி நிற்பதாகக் கலித்தொகையில் சில பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.[9] ஒருதலைக் காதலுற்றக் கலித்தொகைத் தலைமகன் 'மானோக்கின் மடநல்லாய் நிற்கண்டார் பேதுறூஉ மென்பதை அறிதியோ அறியாயோ'[10] என்றும், 'நிற்கண்டார் உயிர் வாங்கும் என்பதை உணர்தியோ உணராயோ'[11] என்றும், 'இந்நோய்ப் பொறுக்கலாம் வரைத்தன்றிப் பெரிதாயின் மறுத்திவ்வூர் மன்றத்து மடலேறி நிறுக்குவன்'[12] என்றும், 'எனக்கருள் செய்யாயின் தையில் நீராடிய தவத்தின் பயனைப் பெறுவாயோ'[13] என்றும் சொல்லி நிற்கின்றான். 'யாதொன்றும் வாய்வாளா திறந்தீவாய்'[14] என அவள் சொல்லெதிராடாது நின்றமையைத் தலைமகனே கூறுகின்றான்.

நற்றிணையில், 'சொல்லிற் சொல்லெதிர் கொள்ளாய்'[15] என வருகின்ற மருதனிளநாகனார் பாடிய பாடலுக்குத் துறை வேறு கூறப்பெற்றிருப்பினும் அப்பாடலில் வருகின்ற தலைமகன் ஒருதலைக் காதலுடையவனாகவே காட்டப்பெற்றிருக்கின்றான். சொல்லெதிர் மொழியாது நிற்கின்ற தலைமகளைச் 'சொல்லெதிர் கொள்ளாய்' என விளித்து, 'காமம் கைமிகின் தாங்குதல் எளிதோ' என்று கூறிக் 'கடைமணி சிவந்த நின் கண்ணும் கருப்புடைத் தோளும் என்னை வருத்துகின்றன' எனத் தனது காதல் துயரைக் கூறுகின்றான்.[16]

'கொல்லேறு தழுவி மகட் பெறுதல்' கைக்கிளை எனத் தொல்காப்பியர் கூறாவிடத்தும் உரையாசிரியர்கள், கொல்லேற்றடக்கல் (அசுரம்) கைக்கிளை என்ற கருத்துடையாராய், 'ஏறு தழுவினாற்கு உரியள் இவளென வந்த கைக்கிளைகளெல்லாம் முல்லைக்கலி பலவற்றுள் காண்க'[17] எனக் கூறி முல்லைக்கலியில் சில பாடல்களை எடுத்துக்காட்டுகின்றனர்.

---

9. கலித்தொகை, 56, 57, 58, 59, 109.
10. ,, 56 : 16-17.
11. ,, 56 : 24-25.
12. ,, 58 : 20-23.
13. ,, 59 : 11-13.
14. ,, 56 : 28.
15. நற்றிணை, 39 : 1.
16. ,, 39 : 5-11
17. நச். தொல். பொருள்., ப. 35.

ஆடவரிடத்துக் காதல் விருப்புத் தோன்றுதற்கு முன்னதாகப் பெண்பாலாரிடத்துக் காதல் தோன்றுதலைத் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை. அவ்வாறு கூறாது விட்டமை தமிழர்தம் அகப்பொருள் மரபிற்கு ஏற்றதாகாமையால் எனக் கூறுவர் டாக்டர் வ சுப. மாணிக்கனார்.[18] அதனால்தான் என்னவோ போரவைக் கோப்பெரு நற்கிள்ளியிடத்துக் காதலுற்ற நக்கண்ணையார் பாடிய பாடல்களைப் புறப்பொருள் கூறும் புறநானூற்றில் சேர்த்துள்ளனர் என எண்ணத் தோன்றுகின்றது. அப்பாடல்களில் தலைவன் பெயர் எவ்விடத்தும் குறிக்கப்படவில்லை. அவை பெயர் சுட்டாது வந்த அகப்பாடல்கள் எனினும் பெண்பாற் கைக்களை என்றமையால் புறப்பொருள் செய்திகளைக் கூறுகின்ற புறநானூற்றில் அவற்றைச் சேர்த்திருக்கின்றனர். இப்புறப்பொருள் நூலில் கூறப்பட்டுள்ள மூன்று கைக்கிளைப் பாடல்களிலும் நக்கண்ணையார் என்ற பெண்பாற் புலவர் தம் ஒருதலைக் காதலைத் தாமே பாடியிருக்கிறார்.[19] இத்தன்மை சங்க இலக்கியத்தில் கைக்கிளையின் வேறுபட்ட வளர்ச்சி நிலையினைக் காட்டுகிறது.

தொல்காப்பியர், அகப்பாடல்களில் ஐந்திணை மாந்தர்களின் பெயர் சுட்டப்பெறுதல் இல்லை என்பார்.

'மக்கள் நுதலிய அகனைந் திணையும்
சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறாஅர்'[20]

என்றதனால், கைக்கிளை, பெருந்திணை மாந்தர்களின் பெயர் சுட்டப்பெறுதலும் உண்டு என்பது பெறப்படுகின்றது. சுட்டிவரின் புறத்தின் பாற்படும். பெயர் சுட்டி வந்த கைக்கிளையினைத் தொல்காப்பியர் பாடாண் திணையில் குறித்திருக்கிறார்.

பாடாண் திணைக் கைக்கிளை, புகழ்ச்சியும் பரவலும் குறித்து நிகழ்கின்ற கைக்கிளை. பாட்டுடைத் தலைவனைப் பாராட்டுதல் வேண்டிப் பாட்டுடைத் தலைவனது குணநலச் சிறப்பெல்லாம் கூறி, அவன்பால் காதலுற்றதாகக் கூறுதல் இது. இத்தன்மைக் காதல் பெண்பாலாரிடத்து மட்டுமே பெரும்பான்மை நிகழ்ந்ததாக உலா போன்ற பிற்கால இலக்கியங்களினின்று அறியலாம்.

---

18. வ.சுப. மாணிக்கம், தமிழ்க் காதல், ப. 220.
19. புறநானூறு, 83, 84, 85.
20. தொல். பொருள்., 54.

உலா பற்றிய செய்திகள்:

உலா நூல்களில் காணப்பெறும் கைக்கிளைக் காதலினை ஆராய்வதற்கு முன் முந்து நூல்களில் கைக்கிளைப் பாடல்களின் போக்குகளைப் பற்றியும், உலா பற்றியும், உலா நூல்களில் கூறப்படுகின்ற ஏழ்பருவப் பாகுபாடுகள் பற்றியும் அறிதல் நலம்.

தொல்காப்பியர் உலாவைப் பற்றி வெளிப்படையாகவோ, விளக்கமாகவோ குறிப்பிடவில்லை. பாடாண் திணையில், 'காமப் பகுதி கடவுளும் வரையார்' எனக் கூறியபின், 'ஊரொடு தோற்றமும் உரித்தென மொழிப'[21] என நூற்பா செய்துள்ளார். இவ்விரண்டாம் நூற்பாவிற்கு உரையாசிரியர்கள், ஊரிடத்தே காமப்பகுதி நிகழ்தலுமுண்டு என்று கூறித் தலைமகன் உலா வருகின்றபோது எழுவகைப் பருவ மகளிர் அவனிடத்துக் காதல் கொள்வது என்றும், அது பின்னுள்ளோர் ஏழு பருவமாகப் பகுத்துக் கலிவெண் பாட்டாகச் செய்கின்ற உலாச் செய்யுளாம்' என்றும் கூறியுள்ளனர்.[22] பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் எழுதப்பட்ட பன்னிருபாட்டியல், வெண்பாப்பாட்டியல் போன்ற பாட்டியல் நூல்கள்தான் உலா இலக்கியத்தின் அமைப்பினைத் தெளிவாகக் கூறுகின்றன:

> 'பேதை முதலா வெழுவகை மகளிர்க்கண்
> டோங்கிய வகை நிலைக்குரியா னொருவனைக்
> காதல் செய்தலின் வரும் கலி வெண்பாட்டே'[23]

> 'திறந் தெரிந்த பேதை முதலெழுவர் செய்கை
> மறந்தயர வந்தான் மறுகென்று
> அறைந்த கலிவெண்பா உலாவாம்'[24]

இவ்விலக்கண நூல்கள் உலா இலக்கியம் பற்றி வரையறை செய்வதற்கு முன் தமிழ் இலக்கியங்கள் பலவற்றிலும் உலா வருதல் பற்றிய செய்தியும், மகளிர் பருவத்தை எழுவகைப்படுத்திக் கூறலும் காணப்படுகின்றன.

புறநானூற்றில், 'முக்கட் செல்வர் நகர் வலம் செயற்கே, இறைஞ்சுக பெரும நின் சென்னி'[25] எனக் காரிக்கிழார், பாண்டியன் பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதியைப் பாடுகி-

21. தொல். பொருள். புறம்., 28.
22. ,, ,, ,, 30.
23. பன்னிருபாட்டியல், 132.
24. வெண்பாபாட்டியல், 28.
25. புறநானூறு, 6 : 18-19.

றார். எனவே முக்கட் செல்வராகிய சிவபெருமானைப் பரவுதற்கு நகர் வலம் செய்த குறிப்பு சங்க இலக்கியத்தில் இருக்கின்றதென அறியலாம். எனினும், சங்க இலக்கியத்தில் தலைமகன் உலா வந்ததாகவும் அவன்பால் எழுவகைப் பருவ மகளிர் காதல் கொண்டதாகவும் குறிப்பு இல்லை.

பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை, பேரிளம்பெண் என்ற மகளிரின் பருவங்களைச் சுட்டுகின்ற பெயர்களில் சில சங்க இலக்கியத்தில் ஆங்காங்கே காணப்படுகின்றனவே தவிர இவ்வேழு பருவங்களின் பகுப்பு நிலை இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. இதனைத் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் அவர்களும் குறிப்பார்.[26] இவற்றை மகளிரின் பொதுப் பெயராகவே சங்க இலக்கியம் கருதி இருக்கிறது. பேதை, பெதும்பை என்ற இரண்டு பருவங்களின் குறிப்பு மட்டும் அகநானூற்றில் காணப்படுகிறது.

'பேதை யல்லை மேதையங் குறுமகள்
பெதும்பைப் பருவத்து ஒதுங்கினை புறத்தென'[27]

என அகநானூற்றில் வருதல் காணலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்று காதையில், வழிபடு தலைக்கோலிற்கு புண்ணிய நீராட்டி, முரசார்ப்பவும் பல்லியம் ஆர்ப்பவும், அரசனும் ஐம்பெரும் குழுவும் தொடர அதனை ஊர்வலம் செய்தமை கூறப்படுகிறது.

'முரசு எழுந்து இயம்ப, பல்இயம் ஆர்ப்ப
அரசொடு பட்ட ஐம்பெரும் குழுவும்
தேர்வலம் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப
ஊர்வலம் செய்து புகுந்து'[28]

என இளங்கோவடிகள் பாடுவார்.

கடலாடு காதையில், மாதவி கடல் விளையாட்டுக் காண்டல் விருப்போடு, தார் அணி மார்பனோடு, பேர்அணி அணிந்து, நகரவீதி நடுவண் போக்கியும், மாலைச்சேரி மருங்கு சென்றும் விளையாட்டு ஆயமோடு நெய்தலம் கானல் சென்ற செய்தியும் கூறப்படுகிறது.

---

26. T. P. Meenakshisundaran, A History of Tamil Literature, P. 141.
27. *அகநானூறு 7 : 6-7*
28. *சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்றுகாதை, 125-128.*

முத்தொள்ளாயிரம், சேர, சோழ, பாண்டியர் என்னும் மூவேந்தர்களும் களிறூர்ந்தும், பிடியூர்ந்தும், புரவியேறியும் உலா வருகின்றபோது மூன்று நாட்டு மகளிரும் அவர்கள் மீது காதல் கொண்டதாகக் கூறும். அங்கும் மகளிரைப் பொதுப்படவே குறித்திருக்கின்றார் ஆசிரியர். எழுவகை மகளிர்ப் பகுப்பு கூறப்படவில்லை. எனினும் உலா வருகின்றபோது மகளிர் பலரும் காதல் கொள்வதாகப் பாடியிருத்தல் சங்க இலக்கியத்திலிருந்து வேறுபட்ட வளர்ச்சி நிலையினை முத்தொள்ளாயிரக் கைக்கிளைப் பாடல்களில் காணலாம்.

இறைவன் உலாப் போந்த செய்தி, தேவாரத்தில் பல இடங்களில் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. சில இடங்கள் கீழே குறிக்கப்படுகின்றன:

1. ‘தீர்த்தமாம் அட்டமிமுன் சீருடை ஏழுநாளும்
கூத்தராய் வீதிபோந்தார் குறுக்கை வீரட்டனாரே’[29]
2. ‘மால் விடை மேல் வீதிபோதக் கொண்டார்’[30]
3. ‘முடிகள் வணங்கி மூவாதார்கள் முன்செல்ல
வடிகொள் வேய்தோள் வானர மங்கையர் பின்செல்லப்
பொடிகள் பூசிப் பாடுந் தொண்டர் புடைசூழ
அடிகள் ஆரூர் ஆதிரை நாளால் அதுவண்ணம்’[31]

புறநானூற்றில் காரிக்கிழார், ‘முக்கட் செல்வர் நகர் வலம் செயற்கே’ என்று கூறியதன் தொடர்நிலையாகவே இவை காணப்படுகின்றன.

உலா நூல்களில் முதல் நூல், சேரமான் பெருமாள் நாயனார் எழுதிய ‘ஆதியுலா’ என்னும் ‘திருக்கயிலாய ஞானஉலா’ என்பதாகும். சிவபெருமான் இறைக் குழாத்தொடு மழவிடையேறி உலா வருகின்றபோது எழுவகைப் பருவ மகளிரும் காதல் கொள்வதாகக் காணப்படினும், பேரின்ப நிலை என்னும் இறையோடு கலந்து ஒன்றாகும் தன்மையின் எழு நிலைகளாகவே அவற்றை விளக்கம் செய்கின்றனர்:

பேதை-முதனிலை
பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை
—இறையறிகின்ற பருவங்கள்
பேரிளம்பெண், பின்னுள்ள நிலைகள் - இறையோடு
கலந்த நிலை

---

29. தேவாரம், 4 : 50 : 2.
30. ,, 6 : 96 : 7.
31. ,, 4 : 21 : 8.

எனவே இறை உலா நூல்கள் கூறுகின்ற காதற் பகுதியினை இக்கட்டுரை ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளவில்லை. எனினும் மகளிரின் பருவங்கள் பாகுபாடு முதன் முதலில் இந்நூலில் (ஆதியுலாவில்)தான் காணப்படுகின்றது. இந்நூலின் காலம் கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு என வரலாற்று ஆசிரியர்கள் குறித்துள்ளனர்.

வடநூல் மரபு :

மகளிர் பருவங்கள் பற்றிய பகுப்பினைச் சீவக சிந்தாமணியில் காணலாம். வேட்கை பிறவாப் பருவத்தாரும் (பேதையர்) வேட்கைபிறக்கின்றபருவத்தாரும்(பெதும்பையர்) வேட்கை பிறந்த பருவத்தாரும் (மங்கையர், மடந்தையர், அரிவையர், தெரிவையர், பேரிளம்பெண்கள்) சீவகன் உலா வருகின்றபொழுது காதல் கொண்டதாகத் திருத்தக்கத்தேவர் பாடுகிறார்.

'பிள்ளைமை காதல் கூர'[32]
'பெதும்பையர் விதும்பி நின்றார்'[33]
'மங்கையர் மயங்கி நின்றார்'[34]
'மடந்தையர் இடங் கொண்டாரே'[35]
'ஒல்கிப் போய் மாடஞ் சேர்ந்தார்
ஒருதடங் குடங்கைக் கண்ணார்'[36]

என வருதல் காணலாம்.

'வேட்கை பிறவாப் பருவத்தாரும், வேட்கை பிறக்கின்ற பருவத்தாரும், வேட்கை பிறந்த பருவத்தாரும் என இங்கே கூறுவது போல மகளிரை மூன்று கூறாக்கி வழங்குவர் வடநூலார்'[37] என நச்சினார்க்கினியர் சீவக சிந்தாமணியின் உரையில் எழுதுகிறார். எனவே மகளிர் பருவத்தை மூன்று வகையாகப் பிரித்தல் வடநூல் மரபு எனத் தெரிகிறது. மகளிர் பருவத்தை எழுவகையாகப் பிரித்தல் வடநூலில் இல்லை எனத் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் அவர்களும் குறிப்பர்.

---

32. சீவக சிந்தாமணி, 2529.
33. ,, 2530.
34. ,, 2531.
35. ,, 2534.
36. ,, 2535.
37. ,, நச்.,உரை, ப. 1248.

(The distinction into seven stages of womanhood does not occur in the Sanskrit)[38]. வடநூல் பகுப்பு நிலையில்தான் மக-ளிரின் காதல்நிலை சீவக சிந்தாமணியில் கூறப்பட்டுள்ளது.

தமிழ் மரபு :

முன் கூறியது போல மூன்றாகப் பிரித்துக் கூறுதல் வட-நூல் மரபு என்றலால், பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை, பேரிளம்பெண் என ஏழாகப் பிரித்துக் கூறுதல் தமிழ் மரபு என அறியலாம்.

பெருங்கதை உஞ்சைக் காண்டத்தில் நீராட்டரவம் பகு-தியில் மகளிரின் எழுவகைப் பருவங்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இங்கு எழுவகை மகளிரும் தலைவன் உலாச் சென்றபோது காதல் கொண்டதாக இல்லை. எழுபருவத்தினரும் நீராடச் சென்றபோது அணிகலன்களும், ஆடல்களும் எழுப்பிய ஒலிகள் பெருங்கதையில் குறிக்கப்படுகின்றன.

1. 'பேதை மகளிர் சேதடி யணிந்த
   .... கிண்கிணி யரவமும்'[39]
2. 'பெதும்பை மகளிர் சிலம்பொலி யரவமும்'[40]
3. 'மங்கை மகளிர் பைங்கா சரவமும்'[41]
4. 'மடந்தை மகளிர் குடந்தா டரவமும்'[42]
5. 'அரிவை மகளிர் ... .
   பூம்புனலாடு தொறும் புலம்பும் புதல்வரை
   பாலூறு வனமுலை பகுவாய் சேர்த்தித்
   தோளுறத் தழீஇயோ லுறுப் பரவமும்'[43]
6. 'தெரிவை மகளிர் வரிவளை யரவமும்'[44]
7. 'பேரிளம் பெண்டிர் பெருங்கலி யரவமும்'[45]

இலாவண காண்டத்தின் நகர்வலம் கொண்ட பகுதியில் உதயணனும் வாசவதத்தையும் உலா வரும்போழ்து மகளிர் உதயணன்பால் காதல் கொண்டமையும் கூறப்பட்டுள்ளது.

38. T. P Meenakshisundaran. A History of Tamil Literature, P. 141.

39. பெருங்கதை, உஞ்சைக்காண்டம் - நீராட்டரவம், 57–58.
40. ,, ,, ,, 68.
41. ,, ,, ,, 73.
42. ,, ,, ,, 81.
43. ,, ,, ,, 84-87.
44. ,, ,, ,, 96.
45. ,, ,, ,, 104.

'பெதும்பை மகளிர் விதும்பி நோக்கினர்'[46]

'பேதை மகளிர் வீதி முன்னினர்'[47]

என வருதல் காணலாம். இங்கே, பேதை, பெதும்பையரைத் தனித்தனியே கூறியதன்பின் மகளிரை மொத்தமாகப் பொதுப்படக் கூறி அவர்களுடைய காதல்நிலை கூறப்பட்டுள்ளது.

கம்பராமாயணத்தின் பாலகாண்டத்தில் உலாவரு படலமே காணப்படுகிறது. மிதிலை மாநகரத்து வீதியில் வில்லொடித்த இராமன் தேரூர்ந்து வரும்போழ்து மிதிலை நகரத்து மகளிர் பலரும் இராமனிடத்துக் காதல் தலைப்பட்டதாகக் கூறும் 40 பாடல்கள் இப்படலத்தில் காணப்படுகின்றன. இங்குக் காதல் கொண்ட மகளிரைக் கணிகையர் எனப் பொதுப்படக் கூறினாரேயன்றிப் பருவம் பிரித்துக் கம்பர் பாடல் செய்தாரில்லை.

முவருலா :

மூவருலா பாடிய ஒட்டக்கூத்தர் இத் தமிழர் மரபுப் பருவங்கள் அமைத்து மூன்று சோழ வேந்தரும் (விக்ரம சோழன், குலோத்துங்க சோழன், இராசராச சோழன்) உலா வந்ததாகவும், அவர்பால் மகளிர் காதல் கொண்டதாகவும் பாடுகிறார். உலா நூல்களில் இம் மூன்றினை மட்டுமே இக்கட்டுரை ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்கிறது.

இவ்வுலா நூல்களில், ஒரு தலைமகன் உலா வரப் பல மகளிர் அவனிடத்துக் காதல் கொண்டதாகக் கூறப்படுகிறது. சங்க இலக்கியக் காதற் பாடல்களில் ஒரு தலைமகனிடத்து மகளிர் பலர் காதல் விருப்புக் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. உலா நூல்களில் காணப்படுகின்ற காதல் தன்மையே முத்தொள்ளாயிரம், சிந்தாமணி, பெருங்கதை, கம்பராமாயணம் ஆகியவற்றிலும் காணப்படுகின்றது தலைமகன் எதிர்க்காதல் செய்ததாக உலா நூல்கள் குறிக்கவில்லை. ஒருபாலாரின் ஒருதலைக் காதலையே இந்நூல்கள் குறிக்கின்றன. இவ்வுலா நூல்களில் காதற்பகுதியின் முதற் பகுதியில் தலைமகன் உலா வர எல்லா மகளிரும் வீதியும் மாடமும் நெருங்கி நின்று தத்தம் எண்ணுக்கு இசைய உள்ளத்தைப் போக்கி நின்றமையைக் கூறிப் பின் எழுபருவ மகளிரும் காதல் கொண்டமை முறையாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

---

46. பெருங்கதை, இலாவணகாண்டம் - நகர்வலங் கொண்டது, 71.

47. ,, ,, ,, 103.

உலா நூல்கள் குறிக்கின்ற ஏழு பருவ மகளிரும் ஏழு பருவங்களின் காட்சிச் சான்றாளர்களாகவே (Representatives) காட்டப்பட்டிருக்கின்றனர். ‘பேதைக் குழாத்தொரு பேதை’[48] என்பது போல ஒவ்வொரு பருவத்தினருள்ளும் ஒருவரது காதல் நிலை பற்றிப் பேசுவர். ஏழு பருவ மகளிர் காதல் கொண்டதாகப் பாடப்பெற்றிருப்பினும் எழுவகைப் பருவ மகளிர் எல்லாரும் காதல் கொண்டனர் என்ற எண்ணத்திலேயே பாடப்பெற்றுள்ளது என்பது அறிதற்குரியது.

கவிஞனுடைய நோக்கம் பாட்டிற்குரிய தலைமகனுக்குப் பாராட்டெடுப்பது. எனவேதான் உலாவில் வருகின்ற காதல் பகுதிகளெல்லாம் கவிஞன் கூற்றாகவே உள்ளன. சில இடங்களில் மட்டும் பாத்திரம் கூறுவதாகச் சில வரிகள் இடம்பெறும். சங்க இலக்கியத்திலோ, முத்தொள்ளாயிரம் போன்ற நூல்களிலோ கவிஞன் கூறுவதாகக் கைக்கிளைக் காதற் பாடல்கள் இல்லை. அங்கும் கவிஞன்தான் பாடுகிறான் என்றாலும், முற்றும் பாத்திரங்கள் கூறுவனவாகவே உள்ளன. இக்கூற்று நிலையில் உலா நூல்களில் வருகின்ற காதல் நிகழ்ச்சிகள் ஒரு வளர்ச்சி நிலையினைக் காட்டுகின்றன எனலாம். முத்தொள்ளாயிரம் சங்க இலக்கியத்தின் பின்தோன்றிய, காதல் நிகழ்வுகளைக் கூறுகின்ற நூல்களில் முன்னதாக இருப்பதால் அதனுள் வருகின்ற பாடல்கள் வடிவ அமைப்பில் மாறுபட்டிருப்பினும்கூற்று வகையில் சங்க இலக்கியத்தைச் சார்ந்திருக்கிறது.

காதல் நிகழ்ச்சிகள் :

தலைமகனைப் பாராட்டுதற்கு உலா அமைப்பில் காதலுற்றதாகக் கூறுதல் ஒரு உத்தி. இங்கே அரச வாழ்த்து நிலையில் கைக்கிளைப்பகுதி கூறப்பட்டுள்ளது.

தாயர் பிரியாப் பருவத்துப் பேதையர், பாடத் தெரியாத பசுங் கிள்ளையர், தாயர் வர வந்து, தாயர் தொழத் தொழுது, தாயர் மொழிந்தனவே தாம் மொழிந்து நிற்கின்றனர். அவ்விளையாடு பருவத்தினர், ‘வம்மின்கள் அன்னையீர்’ எனத் தாயரை அழைத்து, ‘மன்னன் மாலை வாங்கித் தம்மின்கள்’ எனக் கேட்கின்றனர்.

தம் மட நோக்கினைத் தாம் வளர்த்த மானிற்கு விட்டு, வேலிரண்டின் நோக்குக் கொண்ட பெதும்பையர், முன்னறியாக் காமங் கலக்கக் கலங்கி நிற்கின்றனர். வேட்கை வரவர

48. இராசராச சோழனுலா, 229.

வற்றாத மங்கையர், மனமும் உயிரும் கொல்யானை கொண்டு செல்ல சுற்றத்தின் தோள்களில் வீழ்ந்தயர்கின்றனர். இவ்வாறே எல்லாப் பருவத்தினரும் மூழ்கி இருந்த காதலில் முற்றுப் பெறாதவராய் தமியராய் நின்று, தொழுதயர்ந்து துளங்கிச் சோர்ந்தமையை இவ் உலா நூல்கள் குறிக்கின்றன.

காதல் நிகழ்ச்சிகள் மூன்று உலாக்களிலும் பெரும்பான்மை வேறுபடுத்திக் காட்டப்படவில்லை. மங்கை, மடந்தை போன்ற பருவத்தினர் தாமுற்ற காதலைத் தம்முள்ளே அடக்கமாட்டாது தம்முடனிருக்கின்ற வண்டிற்கும், கிள்ளைக்கும், அன்னப் பறவைக்கும் மொழிந்து வளவர்பால் அவற்றைத் தூது செல்ல வேண்டுகின்றனர். சங்க இலக்கியத்திலும் இவ்வாறு தலைவியர் தூது மொழிதல் காணப்படுகின்றது. அவர்கள் தலைவனைப் பிரிந்து இருக்கின்றபோது மொழிகுவர். இங்கு தலைமகன் உலா வரும்போழ்து கூறுவதாக உள்ளது. சோழனைச் சுமந்து செல்கின்ற களிறு, தம்மைக் கடந்துசெல்லக் காதல் துயர் தந்த அரசனைக் கொடுங்கோலன் என ஏசுவதாகவும் கூறப்பட்டுள்ளது.[49] இத்தன்மைகளெல்லாம் முத்தொள்ளாயிரக் கைக்கிளப் பாடல்களிலும் காணப்படுகின்றன.[50]

சோழர் மூவரும் பலமுறை உலா வந்ததாகவும், பருவ மகளிர் ஒவ்வொரு உலாவின்போது காதல் கொண்டதாகவும் தெரிகின்றது. மங்கைப் பருவத்தொருத்தி, தான் பெதும்பைப் பருவத்தினளாக இருக்கையில் (விக்ரம) சோழன் உலா வந்தபோது அவனைக் கண்டு காதல் விருப்புற்றமையை நினைந்து பார்க்கிறாள்.

'முன்னொரு நாட் கண்ட பெதும்பைப் பருவத்தே
தன் கருத்திற் கொண்ட பரிவு கடைகூட்ட-
பண்டறியும்
முன்னை வடிவமும் இழந்தேன் முகநோக்கி
என்னை அறிகலன் யான் என் செய்கேன்'[51]

எனப் பாடப்பெற்றிருத்தல் காணலாம்.

காதல் மகளிர் :

'ஊரொடு தோற்றமும் பரத்தையர்க்கன்றிக் குலமகளிர்க்குக் கூறப்படாதென' நச்சினார்க்கினியர் எழுது-

---

49. விக்ரம சோழனுலா, 467-569.
50 முத்தொள்ளாயிரம், 89, 118.
51. விக்ரம சோழனுலா, 328-330; 359-360.

வர்.[52] உலா வரும்போது காதல்கொள்வதாகக் கூறப்படு-கின்ற எழுவகை மகளிரும் பரத்தையர் என்பது அவர் கருத்து. சீவகன் உலா வருங்கால் அவன் மீது காதல் கொண்டோரைக் குறிக்கின்றபோது, 'இத்துணையும் மணநிலை வகையிற் பிறந்த பெண்பாலாரையும் பரத்தையரையும் கூறினார்'[53] என உரை எழுதுகிறார். கம்பரும் இராமன் உலா வரும்போது அவன் மீது காதல் கொண்டோரைக் கணிகையர் எனக் கூறு-கின்றார். குலமகளிர் உலாவின்போது காதல் கொண்டதாகக் கூறுதல் தமிழ் இலக்கிய மரபில்லை. கொழுநரோடும், குழந்-தைகளோடும் இல்லறம் நடத்துகின்ற அரிவை, தெரிவை, பேரிளம்பெண் போன்றோரெல்லாம் பிறன் மேல் காதல் கொண்டார்கள் எனக் கூறுதல் ஏற்புடைத்ததாக இல்லை.

உதயணனும் வாசவதத்தையும் உலாப்புறம் போந்த போழ்து மங்கல மடந்தையரல்லாப் பரத்தையர் நின்று உலாக்-கண்டு உதயணன் மீது காதலுற்றதாகப் பெருங்கதை கூறு-கின்றது.

> 'உத்தம மகளிரொழிய மற்றைக்
> கன்னிய ரெல்லாங் காமன்றுரந்த
> கணையுளங் கழியக் கவினழிவெய்தி'[54]

எனப் பாடப்பெற்றிருத்தல் காணலாம்.

முடிபுகள் :

சங்க அகப்பாக்களின் அமைப்பில் பிற்காலத்துக் காதற் பாடல்கள் பாடப்பெறவில்லை. சங்க இலக்கியம் தொல்காப்-பியர் கூறும் மூவகைக் காதலில் ஒத்த காதலினையே பெரிதும் பேசுகின்றது; மற்றைக் காதல்கள் சங்க இலக்கியத்தில் சிறிதே இடம்பெறுகின்றன. உலா போன்ற பிற்காலத்துத் தமிழ் இலக்கியங்களில் ஒத்த காதல் பெறுகின்ற இடம் இவ்வள-வில்லை. அவை ஒருபாலார் காதல் நிலையினையே மிகுதி-யும் பேசுகின்றன

சங்க இலக்கியம், ஆடவரிடத்து நிகழும் அகத்திணைக் கைக்கிளைக் காதலையும், பெயர் சுட்டாது வந்த பெண்பாற் கைக்கிளைக் காதலையும் கூறுகின்றது. மெய்ப்பெயர் சார்த்தி

52. நச்., தொல். பொருள்., ப. 263.
53. சீவக சிந்தாமணி, நச்., உரை, ப. 1253.
54. பெருங்கதை, இலாவணகாண்டம்-நகர்வலங் கொண்டது, 54-56.

வந்த புறப்பொருள் பெண்பாற் கைக்கிளைக் காதலினையே உலா நூல்களில் காண்கின்றோம்.

ஒரு தலைமகன் மீது மகளிர் பலர் காதல் கொண்டதாக உலா நூல்கள் குறிக்கின்றன. எனவே சங்க இலக்கியம் கூறுகின்ற ஒருதலைக் காதலுக்கும் உலா நூல்கள் கூறுகின்ற ஒருதலைக் காதலுக்கும் மிக்க வேறுபாடுண்டு என்று கூறலாம்.

அரசவாழ்த்திற்கும், கடவுளர் வாழ்த்திற்கும் அமைத்துக்கொண்ட உத்தியே உலா நூல்களில் காணப்படுகின்ற காதற் பகுதிகள். இத்தன்மைக்கேற்பவே உலா நூல்களின் காதற் பகுதிகளெல்லாம் கவிஞன் கூற்றாகவே கூறப்பட்டுள்ளன.

உலா பற்றிய குறிப்பு தொல்காப்பியத்தில் இருப்பினும் உலா நூல் வடிவம் பெற்றமை எட்டாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்தான் எனத் தெரிகிறது. அன்றியும் சங்க இலக்கியம், சிலப்பதிகாரம், முத்தொள்ளாயிரம், தேவாரம், சீவகசிந்தாமணி, பெருங்கதை, கம்பராமாயணம் போன்ற பல்வேறு காலங்களில் தோன்றிய தமிழ் இலக்கியங்களிலெல்லாம் உலா பற்றிய செய்திகள் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன.

மகளிரை எழுவகைப் பருவத்தினராகப் பகுத்துக் கூறுகின்ற முதல் நூல் திருக்கயிலாய ஞானஉலா. இவ்வெழுவகைப் பகுப்பு தமிழ் இலக்கிய மரபுநிலை.

15. தமிழ் நாவலின் இரட்டைத் தலைப்புகள்

சுப. சேதுப்பிள்ளை

நாவலின் உருவம் (Structure) பற்றி ஆராய்கின்ற பொழுது நாவலின் தலைப்பும் ஒரு குறிக்கத்தக்க இடத்தைப் பெறுகின்றது. நாவலின் தலைப்புப் பொருத்தம் என்று நோக்குகின்றபொழுது, தலைப்புக்கும் நாவலின் உள்ளடக்கமாகிய கதைக்கும் உள்ள தொடர்பினைக் காணுகின்றோம். ஆகவே தலைப்பு பற்றிய ஆய்வு நாவலின் உருவத்திற்கும் (Form) உள்ளடக்கத்திற்கும் (Content) உள்ள தொடர்பினைக் காட்டும் ஒரு கூறாக (aspect) அமைகின்றது எனலாம். நாவல்களுக்கு தலைப்பிடுவதில் ஒவ்வொரு ஆசிரியருக்கும் வெவ்வேறு முறைகளும் நோக்கங்களும் இருக்கலாம். நாவலின் உயிரோட்டமான பகுதியை ஒரு ஆசிரியர் தன் நாவலின் தலைப்பாக அமைக்கலாம்; சிறந்த ஒரு பாத்திரத்தின் பெயரையே தலைப்பாக இடலாம். நாவலின் திருப்பு மையமான ஒரு நிகழ்ச்சியோ, பொருளோ தலைப்பாக அமையலாம். குறி-

யீட்டியலான (Symbolic) தலைப்பாக அமையலாம். இவையெல்லாம் ஒரு நாவலாசிரியரின் 'நுண்மாண் நுழைபுலத்தை'ப் பொறுத்தது. ஆயினும் பெரும்பாலும் நாவலாசிரியர்களும், பிற இலக்கிய ஆசிரியர்களும் தங்கள் படைப்பிற்கு ஏதாவது 'ஒரு' தலைப்பையே இடுவது மரபாக நாம் காண்கிறோம். அவ்வாறின்றிப் படைப்பிலக்கியங்கள் சிலவற்றிற்கு அதன் ஆசிரியரே இரண்டு தலைப்புகள் இட்டுள்ளது மாறுதலான புதுமையான செய்தியாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியில் எழுந்த தமிழ் நாவல்கள் பெற்றுள்ள இரட்டைத் தலைப்புகள் பற்றியும், அவற்றின் வரலாறு, காரணங்கள், முக்கியக் கூறுகள் பற்றியும் இக்கட்டுரை ஆய்கின்றது.

தமிழ் நாவல் வரலாற்றில் முதல் ஐந்துதமிழ் நாவல்களுக்கும், கல்கியின் இலக்கியக்காலத் தொடக்கத்திற்கும் இடைப்பட்ட 'மாற்றிடைக்காலத்தில்' (Transitional period)[1] தோன்றிய பல நாவல்கள் இரண்டு தலைப்புகள் உள்ளனவாகத் திகழ்கின்றன. தமிழின் இரண்டாவது நாவலான 'கமலாம்பாள் சரித்திரமும்' இரட்டைத் தலைப்புடன் வெளிவந்ததாகும். முதலில் இவ்விரட்டைத் தலைப்புகளின் வரலாறு பற்றிக் காண்போம்.

வரலாறு:

தமிழ் மொழியின் இலக்கிய வரலாற்றை ஆராய்ந்து பார்த்தால் எந்த ஒரு நூலுக்கும் அதை இயற்றிய ஆசிரியரே இரண்டு தலைப்புகள் கொடுத்துள்ளதாகக் காண இயலாது. காலப்போக்கில் வெவ்வேறு காரணங்களினால் ஒரு நூலுக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பெயர்கள் வழங்கக் காண்கின்றோம். கம்பர் இராமன் கதையை 'இராமாவதாரம்' என்ற பெயரிலே இயற்றியதாக அறிகிறோம். பிற்காலத்தவர்கள் வடமொழி வால்மீகி இராமாயணத்தையும், கம்பரின் இராமாவதாரத்தையும் வேடுபடுத்த வேண்டி இதைக் ' கம்பராமாயணம் ' என்று வழங்கலாயினர். அப்பெயரே இன்று நிலைத்துவிட்டது. 'மலைபடு கடாத்தில்' கூத்தர் ஆற்றுப்படுத்தப்படுவதால் அது 'கூத்தராற்றுப்படை' என்றும் வழங்கப்படுகின்றது. மற்ற ஆற்றுப்படை நூல்கள் எல்லாம் ஆற்றுப்படுத்தப்படுபவனின் பெயரையே தலைப்பாகக் கொண்டிருந்தமையால் 'திருமுருகாற்றுப்படை', 'புலவராற்றுப்படை' என்ற மற்றொரு பெய-

---

1. க. கைலாசபதியும் பிறரும் இக்காலத்தை 'இருண்டகாலம்' என்று குறிப்பிடுவர்.

ரையும் பெறுகின்றது. இது ஒப்புமையாக்கத்தால் (analogy) ஏற்பட்ட விளைவாகும் முதன் முதலில் தோன்றிய உலா நூல் என்ற காரணத்தால் திருக்கைலாய ஞான உலா, 'ஆதிவுலா'-வாகின்றது. சீவக சிந்தாமணியில் சீவகனின் ஒன்பது மணங்கள் கூறப்படுவதால் அது 'மண நூல்' என்ற சிறப்புப் பெயரைப் பிற்காலத்தில் பெற்றதாகக் கருதலாம். நம் நாட்டுப்புற இலக்கியங்களிலும் (Folk Literature) இந்த மரபைக் காணலாம். ஒரே கதை பல்வேறு பகுதிகளிலும் வெவ்வேறு பெயர்களுடன் வழங்கப்பட்டிருந்திருக்க வேண்டும். பின்னால் இவ்வாய்மொழிப்பாடல்களைப் புத்தக உருவில் கொண்டுவந்த பதிப்பாசிரியர்கள், வெவ்வேறு பெயர்களுடன் வெவ்வேறு பகுதிகளில் வழங்கியவை ஒரே கதையே என்பதைக் குறிக்கும்பொருட்டு இரண்டு தலைப்புகளுக்கும் இடையில் 'என்னும்' என்ற இணைப்புச் சொல்லிட்டு இரண்டு தலைப்புக்களுடன் பதிப்பித்தார்கள் என்று கருத இடமுண்டு. எடுத்துக்காட்டுக்களாக 1. 'மாருதி விஜயமென்னும் மயிலி ராவணன் சரித்திரம்' 2. 'பொன்னழகர் என்னும் கள்ளழகர் அம்மானை' ஆகியவற்றைக் கூறலாம்.

மேற்கூறிய செய்திகளால், நூல் இயற்றிய ஆசிரியரே தன் நூலுக்கு இரண்டு தலைப்புகள் இடுவது தமிழ் இலக்கிய மரபு அன்று என்றுணரலாம்.

ஆங்கிலத் தாக்கம் :

மேல்நாட்டில் உரைநடைப் படைப்புகளுக்கு அதன் ஆசிரியரே இரண்டு தலைப்புகள் இடுகின்ற வழக்கம் 16 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்து காணப்படுகின்றது. 1594ஆம் ஆண்டு தாமஸ்நாஸ்(Thomas Nash)என்பார்எழுதிய புனைகதை 'The Unfortunate Traveller or The Life of Jack Wilton'[2]என்ற இரட்டைத் தலைப்புடன் காணப்படுவதாக அறிகின்றோம். பிரெஞ்சு நாட்டு அறிஞர் ரூஸ்ஸோ 1961 ஆம் ஆண்டு எழுதிய நாவல் 'ஜூலி' இரட்டைத் தலைப்புகள் கொண்டதாகும். 'Julie or La Novelle' [3] என்பது அதன் தலைப்பாகும். உலகின் முதல் நாவல் 1741 ஆம் ஆண்டு ரிச்சர்ட்சன் (Richardson) என்பார் எழுதிய 'பாமெலா' என்று கூறுவர்.[4] முதல் நாவல் எது என்பது குறித்துக் கருத்து வேறுபாடுகள் உள்ளன. ஆயினும் இந்த

2. Walter Allen, The English Novel, p. 27.
3. Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 80.
4. இரா. தண்டாயுதம், தற்காலத் தமிழ் இலக்கியம், பக். 31.

நாவல் 'Pamela or Virtue Rewarded[5] இரட்டைத் தலைப்பு கொண்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. 'பாமெலா அல்லது கற்பின் பரிசு' என்று கைலாசபதியும் இதனைக் காட்டியுள்ளார்.[6]

ஆகவே நாவல் என்ற இலக்கிய வடிவம் ஆங்கிலத்திலிருந்து பெறப்பட்டது போலவே, இரட்டைத் தலைப்புகளும் ஆங்கிலத்திலிருந்தே வந்து புகுந்தன என்று கூறலாம். கைலாசபதிக்கும் இக்கருத்து உடன்பாடானதாகும்.[7]

முதல் மூன்று தமிழ் நாவல்கள் :

தமிழில் உரைநடை வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டவர்களில் ஒருவர் வீரமாமுனிவர். இவரது காலம் 1680-லிருந்து 1746 வரையாகும். தமிழ் மொழியில் உரைநடையில் தோன்றிய முதல் புனைகதை (Fiction) என்று அவரது 'பரமார்த்த குரு கதை'-யைக் கூறலாம். இன்று 'பரமார்த்த குரு கதை' என்ற பெயரால் வழங்கப்படும் இந்த அங்கதப் புனைகதை, முதலில் இரட்டைத் தலைப்பையே பெற்றிருந்திருக்கின்றது என்று அறிகிறோம். மதராஸ் ரிப்பன் பிரஸ் 1889 ஆம் ஆண்டு இக் கதையைப் பல ஏட்டுப் பிரதிகளையும், பல புத்தகங்களையும் கொண்டு பரிசோதித்து வெளியிட்டதாகக் கூறப்படும் பதிப்பில் 'ஆசனசீதம் சீவன் நாசம் அல்லது அவிவேக பூரண குரு கதை'[8] என்ற இரட்டைத் தலைப்புகள் காணப்படுகின்றன.

தமிழுக்குப் புதியதொரு இலக்கிய வகை (genre) யான நாவல் தோற்றக் காலத்தில் அது பழைய மரபான காவியத்திலிருந்து முற்றிலுமாக விடுபடாத ஒருநிலையைக் காணமுடிகிறது. அவற்றில் ஒரு பண்புதான் வாழ்க்கை வரலாறு கூறுதல் அல்லது சரித்திரம் என்பதாகும். ஆகவே உலகின் பல பகுதிகளிலும், தொடக்ககாலத்து நாவல்கள், அந்நாவலில் வரும் தலைமைப் பாத்திரங்களின் சரித்திரங்களாகவே கருதப்பட்டன. 'The Life of Jack Wilton', 'The Famous History of John Faustus' போன்ற நாவல்களின் பெயர்கள் நோக்கத்தக்கன. ரிச்சர்ட்சனின் 'பாமெலா' (Pamela), ஜோசப் ஆண்ட்ரூஸின் (Joseph Andrews) 'கிளாரிசா' (Clarissa) ஆகிய நாவல்களை, இந்நாவல்கள் தலைப்பாகப் பெற்றுள்ள தலைமைப்

5. Walter Allen, 'English Novel', p. 44.
6. க. கைலாசபதி, 'தமிழ் நாவல் இலக்கியம்',
7. Ibid.
8. தமிழ் நூல்கள் விவர அட்டவணை, பக். 809.

பாத்திரங்களின் சரித்திரங்களாகவே பலர் நம்பினர். இந்தியாவில் முதன்முதலில் நாவல் தோன்றியது வங்காளத்தில் என்பர்.[9] வங்காள முதல் நாவலான 'துர்க்கேச நந்தினி' (குறுநில மன்னனின் மகள்) பக்கிம் சந்திர சட்டர்ஜி என்பவரால் 1865 இல் வெளியிடப்பட்டது[10]. மலையாள மொழியில் முதல் நாவலான சந்துமேனனின் 'இந்துலேகா' 1889ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது[11]. தெலுங்கில் முதல் நாவல் 'ராஜசேகர சரித்திரா' 1878ஆம் ஆண்டு வீரேசலிங்கம் பந்துலு என்பவரால் எழுதி வெளியிடப்பட்டது என்று அறிகின்றோம்.[12] இவையெல்லாம் நாவல் தலைப்பாக உள்ள பாத்திரங்களின் சரித்திரமாகவே கருதவேண்டியுள்ளது. இவற்றுடன் தமிழின் முதல் மூன்று நாவல்களும் சரித்திரங்களாகவே எழுதப்பட்டுள்ள ஒப்புமை நோக்கத்தக்கதாகும். 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' வேதநாயகம் பிள்ளையால் 1879 ஆம் ஆண்டு எழுதப்பட்ட தமிழின் முதல் நாவலாகும்.[13] இது ஒற்றைத் தலைப்பையே பெற்றுள்ளது. ஒரு பதிப்பில் 'பிரதாபம் என்னும் பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' [14] என்றுள்ளது. இதை நாம் இரட்டைத் தலைப்பாகக் கொள்ள இயலாது. 1896ஆம் ஆண்டு வெளியான இரண்டாவது தமிழ் நாவல் வத்தலக்குண்டு இராஜம்அய்யரின் 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' ஆகும். இதுவே தமிழில் இரட்டைத் தலைப்புகளுள்ள முதல் நாவலாகும். இது 'ஆபத்துக்கிடமான அபவாதம் அல்லது கமலாம்பாள் சரித்திரம்' என்ற பெயர்களைக் கொண்டிருந்தது'[15]. தமிழில் மூன்றாவது நாவல் மாதவையாவின் 'பத்மாவதி சரித்திரம்' 1900 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது. முதல், மூன்றாவது நாவல்கள் ஒரு தலைப்பை மட்டும் பெற்றிருக்க இரண்டாவது நாவல் மட்டும் இரண்டு தலைப்புகள் கொண்டுள்ளது. இதன் காரணத்தை ஆராய்ந்து பார்க்கும்பொழுது, இராஜமய்யர் தன் நாவலின் திருப்பு மையமான பகுதிக்குக் காரணமான

9. பி. கே. பரமேச்வரன் நாயர், மலையாள இலக்கிய வரலாறு, பக். 135.

10. சுகுமார் சென், வங்க இலக்கிய வரலாறு

11. பி. கே பரமேச்வரன் நாயர், மலையாள இலக்கிய வரலாறு, பக் 136.

12. G. V. Sitapathi, History of Telugu Literature, p. 213

13 தமிழ் இலக்கியக் கழகம், தூத்துக்குடி, 1950.

14 தமிழ் நூல்கள் விவர அட்டவணை, பக். 812.

15. முதற்பதிப்பில் ஆசிரியர் முன்னுரை, சக்தி வெளியீடு. இது மேலும் ஆய்வுக்குரியது.

ஒரு செயலைக் கலைநுணுக்கத்துடன் தன் நாவலுக்கு முதல் தலைப்பாகக் கொடுத்துள்ளது புலப்படும். மரபைப் பின்பற்றி இரண்டாவது தலைப்பாகக் 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' என்பதை அமைத்துள்ளார். 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' என்ற மேலோட்டமான தலைப்பைக் காட்டிலும், 'ஆபத்துக்கிடமான அபவாதம்' என்ற தலைப்பு பொருட்குவியுடையதாகவும் (Specific) ஆழமானதாகவும் உள்ளது. இந்த நுட்பமான வேறுபாட்டை ஆசிரியர் எண்ணிப்பார்த்தே பெயரமைத்திருக்கிறார் என்றே கருதவேண்டி உள்ளது. ஆகவே நாவலின் தலைப்புப் பொருத்தத்தைப் பற்றிச் சிந்தித்த முதல் நாவலாசிரியர் இராஜமய்யர் என்று கூறலாம். இது அவரது நாவலின் தலைப்பு அமைப்பு முறையில் (order of arrangement) தெளிவாகத் தெரிகின்றது.

இரண்டு தலைப்புகளுக்கிடையே உள்ள தொடர்பு:

வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் நாவல்களில் 'திகம்பரசாமியார்' என்ற பாத்திரத்தின் பெயர் அல்லது அப்பாத்திரத்தின் செயல் தலைப்பாக மூன்று நாவல்களில் இடம்பெற்றுள்ளது.

1. 'கும்பகோணம் வக்கீல் அல்லது திகம்பராாமியார்'
2. 'திரிபுர சுந்தரி அல்லது திகம்பரசாமியார் திடும் பிரவேசம்'
3. 'திடும்பிரவேச மகாஜாலப் பரதேசியார் அல்லது புஷ்பாங்கி'

முதல் இரண்டு நாவல்களிலும் 'திகம்பரசாமியார்' இரண்டாவது தலைப்பாக வருகின்றது. இங்குக் குறிக்கப்படும் மூன்றாவது நாவலில் 'திகம்பரசாமியார்' முதல் தலைப்பாக வருகின்ற வேறுபாடு நோக்கத்தக்கது. முதல் நாவலில்தான் 'திகம்பரசாமியார்' என்ற பாத்திரம் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளினால் ஒரு துப்பறியும் பாத்திரமாக மாறுகின்றது. அதே பாத்திரம்தான் மற்ற இரு நாவல்களிலும் தொடர்ந்து வருகின்றது. முதல் இரண்டு நாவல்களின் மூலம் இந்தப் பாத்திரம் வாசகர்களிடையே பிரபலமடைந்திருக்கலாம். ஆகவே மூன்றாவது நாவலில் அந்தத் துப்பறியும் பாத்திரம் முதல் தலைப்பாக முக்கியத்துவம் பெற்றிருக்கலாம் என்று கருத இடம் உள்ளது. இன்றும் 'பெரிமேஸன்' என்ற கற்பனையான துப்பறியும் பாத்திரத்தினால்தான் 'பெரிமேஸன் நாவல்கள்' என்ற ஒரு பிரபல்யம் கிடைத்திருப்பதைக் காணுகிறோம். பெரிமேஸனைத் தெரிந்த பலருக்கு அந்தத் துப்பறியும் பாத்திரத்தைப் படைத்த ஆசிரியர் எர்ல் ஸ்டேன்லி கார்டினர் (Erle Stanley Gardner)

பெயர் தெரியாமல் இருக்க வாய்ப்புண்டு. இங்கு 'பெரிமேஸன்' என்பது இப்பொழுது கார்டினரின் நாவல்களில் நிரந்தரமான முதல் தலைப்பு போல் ஆகிவிட்டது. நாவலின் உண்மையான தலைப்புக்கு இரண்டாவது இடமே கொடுக்கப்படுகின்றதைக் காணலாம் ஆகவே ஆசிரியர்கள் இரண்டு தலைப்புகளின் அமைப்பு முறையில் ஒன்றிற்கு ஏதாவது ஒரு காரணம் பற்றி அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்துள்ளார்கள் என்று எண்ண இடமேற்படுகிறது. இரட்டைத் தலைப்பிடுவதில் இராஜமய்யருக்குத் தலைப்பு பொருத்தமாக அமைத்துத் தன் நாவலின் கலை மதிப்பை உயர்த்துவது நோக்கமாக இருந்திருக்கலாம். வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்காருக்கு வியாபார நோக்கம் (commercial view) காரணமாக இருந்திருக்கலாம்.

தமிழ் நாவல் வரலாற்றில் இராஜமய்யருடன் இரட்டைத் தலைப்புகளிடும் முறை ஆரம்பமாகின்றது என்பதைக் கண்டோம். தொடக்ககால நாவலான அவரது நாவல் வாசகர்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்திருக்க வாய்ப்புள்ளது. பிரபல மடைந்திருந்த அந்த நாவல் இரட்டைத் தலைப்புகளுடன் இருந்ததால், இராஜமய்யருக்குப் பின்னால் வந்த நாவலாசிரியர்களும் தங்கள் நாவலும் அதுபோல் செல்வாக்குப் பெறவேண்டும் என்ற காரணம் கருதி இரட்டைத் தலைப்புகள் வைத்திருக்கலாம். இப்பொழுதுகூட, புகழ்பெற்றவர்களின் பெயரைப் பலர் தம் குழந்தைகளுக்குச் சூட்டி மகிழ்வதுண்டு. புகழ்பெற்றவர்களின் மேல் உள்ள பற்று ஒரு காரணமாய் இருந்தாலும் தம் குழந்தைகளும் அவர்கள் போல் புகழ் பெறவேண்டும் என்ற ஆசையும் அவர்கள் பெயர்களை இடுவதின் உள்நோக்கமாக இருக்க வாய்ப்புள்ளது. மற்றொரு எடுத்துக்காட்டும் இந்தக் கருத்தை வலியுறுத்துவதாக அமைகின்றது. பல ஆண்டுகட்கு முன்னர் 'பணமா? பாசமா?' என்ற திரைப்படம் மக்களிடையே மிகவும் பிரபலமடைந்திருந்தது. பின்னர் அப்படத்தின் பிரபல்யத்தைப் பயன்படுத்திக்கொள்ளும் நோக்கோடு 'உயிரா ? மானமா? ', 'குலமா ? குணமா? ' போன்ற சில திரைப்படங்கள் வந்ததை நம்மில் பலர் அறிவோம். முதல் ஐந்து தமிழ் நாவல்களுக்குப் பின்னர் மொழி மாற்றம் மற்றும் தழுவல் நாவல்களுக்குக் 'கிராக்கி' ஏற்பட்டது. ஆங்கிலத்திலிருந்து துப்பறியும் கதைகளைத் தழுவித் தமிழில் நாவல்கள் எழுதினார்கள். இந்தக் காலக்கட்டத்தை 'மாற்றிடைக் காலம்' என்று கூறலாம். அதிகமான தழுவல்கள் G W. M. ரெய்னால்ஸ் (G W. M. Reynolds) என்பார்தம் நாவல்களில் இருந்தே செய்யப்பட்டன என்று நம்பப்படு-

கின்றது. ரெய்னால்ஸ் சுமார் 56 நாவல்கள் எழுதியுள்ளார். அவற்றில் 16 நாவல்கள் இரட்டைத் தலைப்புகளுடன் உள்ளன.[16] ஆகவே தமிழ் நாவல்களில் இரட்டைத் தலைப்புகள் அதிகமாகப் பரவத் தழுவல்களும் முக்கியமான காரணமாகும். எடுத்துக் காட்டாக ரெய்னால்ஸ் நாவல் ஒன்றினை ஆரணி குப்புசாமி முதலியார் மொழி மாற்றியிருக்கும் தன்மையைக் காணலாம்.

'Coral Island or The hereditary curse' என்ற ரெய்னால்ஸின் நாவல், தமிழில் ஆரணி குப்புசாமி முதலியாரால் தழுவி எழுதப்பட்டு 'பவளத் தீவு அல்லது குடும்ப சாபம்' என்ற இரட்டைத் தலைப்புகளுடன் வெளிவந்துள்ளது. அடுத்து இவ்விரட்டைத் தலைப்புகளின் பொதுவான பண்புகளைக் காணலாம்.

விவரிப்பு அல்லது வெளியீட்டுத் தலைப்புகள் (Explainatory or Revealing titles) :

ஒரே நீண்ட தலைப்பைக் கொண்டிருக்கும் இயல்பு உலகின் தொடக்ககாலத்து நாவல்களில் காணப்படுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக 1850 இல் தாக்ரே என்பார் எழுதிய நாவல் ஒன்றின் தலைப்பைக் காணலாம்:

"The History of Pendennis : His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest enemy"[17].

நாவலின் தலைப்பே ஒரு சிறு விளம்பரம் போல் அமைந்த நீளமான தலைப்புடைய நாவல் ஒன்றை எட்வின் மூயர் (Edwin Muir) காட்டுகிறார்:

"A discourse of the most famous Doctor John Faustus of Wittenberg in Germany, Conjurer and Necromancer, wherein is declared many strange things that himself had seen and done in the earth and air, with his bringing up, his travels, studies and last end"[18].

நாவலின் உள்ளே என்ன சொல்லப்பட்டுள்ளது என்பதை நாவலின் தலைப்பிலேயே விளக்கமாக விளம்பரப்படுத்திவிட-

---

16. A Dictionary of Literature in the English Langugae from chaucer to 1940, Vol. I, pp. 713-714.
17. Walter Allen, English Novel,
18. Edwin Muir, The Structure of the Novel, p.17.

வேண்டும் என்ற ஒரு நோக்கமே இத்தகைய நீண்ட தலைப்பு-களுக்குக் காரணமாயிருக்க முடியும். இத்தகைய நீண்ட தலைப்புகளே காலப்போக்கில் இரட்டைத் தலைப்பின் தோற்-றத்திற்குக் காரணமாயிருக்கலாம் என்ற எண்ணம் ஏற்படுகின்-றது. இது மேலும் ஆய்வுக்குரியது. தமிழ் நாவல்களின் இரட்-டைத் தலைப்புகளில் ஒன்று சற்று நீண்ட தலைப்பாக உள்-ளதற்கும் இந்தக் காரணமே பொருந்தும். இனி தமிழ் நாவல்-களில் காணப்படும் இரட்டைத் தலைப்புகளை வகைப்படுத்தி (Classified) ஆராயலாம். இதற்கு இரட்டைத் தலைப்புள்ள சுமார் 20 தமிழ் நாவல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

1. இரண்டு தலைப்புகளுமே பாத்திரங்களின் பெயர்-களாக அமைதல் :

ஒரு பாத்திரப் பெயரும் அதே பாத்திரத்தின் மற்றுமொரு பட்டப் பெயரோ அல்லது காரணப் பெயரோ (Nicknames) தலைப்புகளாக அமைந்து வருதல்; முதல் தலைப்புக்கும் இரண்-டாவது தலைப்புக்கும் இடையில் 'அல்லது' என்ற சொல் காணப்படுவது இரட்டைத் தலைப்புகளின் பொதுப் பண்பாகும் இவ்வகையில் அமைந்துள்ள நாவல்கள்:

1. 'அரசூர் இலஷ்மணன் அல்லது அதியற்புதக் கள்ளன்'

2. 'குமுதவல்லி அல்லது நாகநாட்டரசி' 'ஜான்சன் (1759) எழுதிய ' The History of Rasselas, Prince of Abissinia என்ற நாவல் இரட்டைத் தலைப்புகளுடையதாக இல்லா-விட்டாலும் பாத்திரப்பெயரும் அதே பாத்திரத்தின் பட்டப்-பெயரும் என்ற வகையில் அமைந்துள்ளதால் இங்கு ஒப்பு-நோக்கத்தக்கது. கைலாசபதி 'குமுதவல்லி அல்லது நாக-நாட்டரசி'என்ற நாவலை 'நாகநாட்டரசி குமுதவல்லி'என்றே குறிப்பிடுகிறார். அரசூர் இலஷ்மணன், குமுதவள்ளி ஆகியவை பாத்திரங்களின் (Prober names) பெயர்கள். அதியற்புதக் கள்ளன், நாக நாட்டரசி என்பவை முறையே, தொழில் பற்றியும் பட்டம் பற்றியும் வந்த பெயர்கள்.

3. 'சினிமா ரௌடி அல்லது சிங்களக் கள்ளன்' என்ற நாவலில் இரு தலைப்புகளும் காரணப்பெயராகவே அமைந்-துள்ளன.

19. Walter Allen, English Novel, p.89.

4. 'கும்பகோணம் வக்கீல் அல்லது திகம்பரச்சாமியார்' என்ற இந்நாவலில் இரண்டு தலைப்புகளும் இரண்டு வேறு-பட்ட பாத்திரங்களின் பெயர்களாக அமைந்துள்ளன.

இவ்வாறு பாத்திரங்களின் பெயர்களைத் தலைப்பாக அமைப்பதில் ஆசிரியருக்குள்ள நோக்கத்தையும், இதன் பயன்-களையும் கட்டுரையின் இறுதியில் காண்போம்.

II. பாத்திரத்தின் பெயரும் அதே பாத்திரத்தின் செயலும் :

ஒரு பாத்திரத்தின் பெயர் முதல் தலைப்பாகவும், அதே பாத்திரத்தின் செயல் இரண்டாவது தலைப்பாகவும் அமைந்த நாவல், 'சமய சஞ்சீவி அல்லது பகையாளி குடியை உறவாடிக் கெடு'.

சமய சஞ்சீவி என்ற பாத்திரம் முள்ளை முள்ளால்தான் எடுக்க வேண்டும் என்பதற்காக ராமனாதன் என்ற தீயவனு-டன் உறவாக இருந்து கொண்டே அவனது உண்மை உருவத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது.

III. பாத்திரப் பெயரும் வேறொரு பாத்திரத்தின் செயலும் :

ஒரு பாத்திரத்தின் பெயர் முதல் தலைப்பாகவும். வேறொரு பாத்திரத்தின் செயல் மற்றொரு தலைப்பாகவும் அமைந்த நாவல்கள்:

1. 'தங்கம்மாள் அல்லது தீர புருஷனின் தியாக கம்பீரம்'
2. 'திரிபுரசுந்தரி அல்லது திகம்பரசாமியார் திடும் பிர-வேசம்'
3. 'இரு மன மோகினிகள் அல்லது ஏமாளியை ஏமாற்-றிய கோமாளி'

IV. விநோத நிகழ்ச்சியும் பிற பாத்திரங்களின் செயலும்:

'சிங்கார சூர்யோதயம் அல்லது திருட்டில் நவமணிகள்' என்ற இந்நாவலில் 'சிங்கார சூர்யோதயம்' என்ற ஒரு நிகழ்ச்சி நான்கு முறை நிகழ்கிறது. கொள்ளைக்காரன் ஒருவன் மின்கலங்கள் மற்றும் ரசாயனக் கலவைகளின் உதவியால் இர-

வில் சூரியோதயம் என்று கூறித் தந்திரம் செய்கின்றான். தன்னைச் சூரியன் என்றும், தன் கூட்டாளிகளுக்கு ஒன்பது கிரகங்களின் பெயர்களையும் அமைத்துக்கொண்டு பல கொள்ளைகளை நடத்துகிறான். அதனால், அவர்களுக்கு திருட்டில் நவமணிகள் என்ற பெயர்.

V. பாத்திரப் பெயரும் நாட்டுப்புறக் கதைத் தலைப்பும் :

'மிஸ்டர் பூச்சாண்டி எம்மே அல்லது நீக்கு பெப்பே நீ தாத்தக்கு பெப்பே' என்ற நாவலின் தலைப்பு மிகவும் விநோதமாக உள்ளது. வாசகர்களைக் கவர்வதற்கு வேண்டி இந்நாவலின் தலைப்பு இவ்வாறு உள்ளது என்றுதான் நாம் கூற முடிகிறது. இதற்கு அன்றைய நிலையில் தேவை அதிகம் இருந்தது என்பதையும் நாம் மறந்துவிட முடியாது இந்நாவலில் பணிக்கர் என்ற பாத்திரம் பார்வைக்குப் பூச்சாண்டி போல் (தாடி மீசை போன்றவற்றால்) உள்ளதால் பூச்சாண்டியா பிள்ளை என்றழைக்கப்படுகிறார். இவர் தன்னை எம் ஏ. படித்தவர் என்று சொல்லிக்கொள்வதால் முதல் தலைப்பு 'மிஸ்டர் பூச்சாண்டி எம்மே' என்றாகிறது. மிஸ்டர் பூச்சாண்டி பகலில் நல்லவனாகவும், இரவில் மற்றவர்களுக்குத் தந்திரமாகப் 'பூச்சாண்டி' காட்டி ஏமாற்றிக் கொள்ளையடிக்கிறவனாகவும் இருக்கிறான். திகம்பரசாமியார் இவனது பூச்சாண்டி வேலைகளை எல்லாம் கண்டுபிடித்து இவனுக்குப் 'பெப்பே' காட்டுகிறார். இந்த இரண்டாவது தலைப்பு நாட்டுப்புறக் கதை ஒன்றைத் தழுவியது.

VI. ஒரு பாத்திரத்தின் பெயரும் மர்மமும் :

ஒரு பாத்திரத்தின் பெயர் முதல் தலைப்பாகவும், ஒரு இடம் அல்லது ஏதாவதொரு பொருள் பற்றிய மர்மம் இரண்டாவது தலைப்பாகவும் சில நாவல்களில் அமைந்திருக்கின்றன.

1. 'முத்துலஷ்மி அல்லது வெடிகுண்டு மர்மம்'
2. 'கற்பகசுந்தரி அல்லது மூன்று கறைகளின் மர்மம்'
3. 'இருளரசன் அல்லது ஸுவர்ணபுரி மர்மம்'
4. 'சுயமரணபுரத்தின் மர்மம் அல்லது லீலாவதியின் மூடு மந்திரம்'. இந்த நாவலில் 'மர்மம்' முதல் தலைப்பாக அமைந்துள்ளது.

இப் பகுப்பாய்விலிருந்து நமக்குச் சில தெளிவான, சுவையான செய்திகள் கிடைக்கின்றன. அவை,

1. இரட்டைத் தலைப்புகளில் இரண்டாவது தலைப்புப் பெரும்பாலும் நீண்ட தலைப்பாக உள்ளன. அவ்வாறு நீண்ட தலைப்பாக இருப்பவை பெரும்பான்மையும் எதுகை மோனைத் தொடர் அமைப்பில் (Rhyme) அமைந்துள்ளன.

2. இரட்டைத் தலைப்புள்ள நாவல்களில் முதல் தலைப்பாக, அதிகமாகப் பெண் பாத்திரங்களின் பெயர்களே அமைகின்றன. இந்த இரண்டு செய்திகளும் காரணங்களும் ஆய்வுக்குரியவை. இவற்றை ஆதாரமாகக்கொண்டு நாம் சில முடிபுகளுக்கு வரமுடியும். முதலில் இரண்டாவது பிரச்சினையை எடுத்துக்கொள்வோம்.

இரட்டைத் தலைப்புகளுள்ள நாவல்களில் பெரும்பான்மை பாத்திரப் பெயர்களே முதல் தலைப்பாக வருகின்றன. கதை கேட்கின்ற இயல்பு மனிதனிடம் ஆதி காலம் முதற் கொண்டே இருந்துவரும் இயல்பு. தன்னைப் போன்ற மற்ற மனிதர்களின் வாழ்க்கையை அறிந்துகொள்ள மனிதனிடம் இயற்கையாகவே இருக்கும் ஆர்வமும் (Curiosity) அனுபவங்களைப் பகிர்ந்துகொள்வதில் அவனுள் இருக்கும் ஒரு தூண்டுதலுமே கதை பிறக்கக் காரணங்களாயின என்பர். ஆகவேதான் உலகின் எல்லாத் தொடக்ககாலத்து நாவல்களுமே சரித்திரம் என்ற பெயரையோ அல்லது அப்பொருளைத் தருகின்ற வேறு பெயர்களையோ தாங்கியிருக்கின்றன என்று கண்டோம். நாவல்களின் தலைப்புகளாகப் பாத்திரப் பெயர்கள் வருவதும் இந்தக் கூற்றையே வலியுறுத்துகின்றன. ஏனெனில் பாத்திரங்களின் பெயர்களில் அமைந்த நாவல்களை அப்பாத்திரங்களின் வரலாறாகவே கருதினர் என்றும் கண்டோம். பாத்திரங்களின் பெயர் நாவல்களின் தலைப்பாக வருகின்ற முறையில பெரும்பான்மையான பாத்திரங்கள் பெண் பாத்திரங்களாகவே இருப்பதை நாம் அறியவருகிறோம். இந்தச் செய்தி குறிப்பிடத்தக்கது. நாம் இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்ட நாவல்களில், பாதிக்கும் அதிகமாகவே பெண்களைப்பற்றிய தலைப்புகள் உள்ளன. நாவலின் முதல் தலைப்பாக உள்ள பெயர்களில் ஒன்பது, பெண்களின் பெயராக வருகின்றன. இரண்டாவது தலைப்பாகப் பெண்களின் பெயர்கள் இரண்டு நாவல்களில் வருகின்றன.

முதல் தலைப்பாக வருவன : காங்கிரஸ் கமலம், தங்கம்மாள், நவநீதம், குமுதவல்லி, இருமன மோகினிகள், திரிபுரசுந்தரி, முத்துலஷ்மி, கற்பகசுந்தரி, காந்திமதி. இரண்டாவது தலைப்பாக வரும் பெண் பெயர்கள்: புஷ்பாங்கி, லீலாவதி ஆகியன.

நோக்கம் (Motivation) :

இவ்வாறு ஏன் தலைப்புகள் அமைந்தன என்பது நோக்குதற்குரியதாகும். இந்தியத் துணைக்கண்டத்தில் நாவல் என்ற இலக்கிய வகை உதயமானபோது இருந்த சமுதாயச் சூழ்நிலை இதற்கு ஒரு காரணமாகும். சமுதாயத்தில் கற்றவர்களில் ஆடவர்களே மிகப் பெரும்பான்மையினர். பெண்கல்வி கூடாது என்ற கொள்கை முழுவதுமாக மறைந்து விட்டிருக்காத சமுதாயச்சூழலில், ஒருசில கற்ற பெண்களும் நாவல் படிப்பது குற்றமாகக் கருதப்பட்ட காலத்தில், ஆடவர்களாகிய வாசகர்களை நோக்கியே நாவல்கள் எழுதப்பட்டன. மற்றவர்களின் வாழ்க்கையை அல்லது ரகசியங்களைத் தெரிந்துகொள்ள விழைவது மனித மனத்தின் பொதுவான நியதியாக இருந்தபோதிலும், உளவியல் தத்துவத்தில் பாற்கவர்ச்சி என்ற கொள்கையின்படி ஆண்கள் பெண்களைப்பற்றித் தெரிந்துகொள்ள அதிகம் விரும்புவார்கள் என்பது உண்மை. ஆகவே பொதுமக்களுக்கென்று எழுந்த புதிய இலக்கிய வகையான நாவல், அப்பொது மக்களிலும் எந்தப் பிரிவினரை நோக்கி எழுதப்பட்டதோ, அந்தப் பிரிவினரின் விருப்பு வெறுப்புக்களையும் மனதில் கொண்டே எழுதப்பட்டிருக்கவேண்டும். இந்த இயல்பை உலகின் பல மொழிகளிலும், தோற்றக் காலத்து நாவல்களில் ஒரு பொதுவான பண்பாகக் காணலாம். பாமெலா, துர்க்கேச நந்தினி, இந்துமதி போன்ற முதல் நாவல்கள் நோக்கத்தக்கன. ஆகவே ஆடவர்களாகிய வாசகர்களைக் கவர்வதற்கே பெண்களின் பெயர்கள் இந்த நாவல்களில் தலைப்பாக இடப்பட்டிருக்கின்றன என்று கூறலாம். அப்படியானால் நாவல் முன்னோடிகளான ராஜமய்யரும், மாதவையாவும்கூட இந்த வகையில் அடங்குவார்களா என்ற கேள்வி எழுகின்றது. வாசகர்களைக் கவரவேண்டிய தேவை அவர்கட்கு மட்டும் இல்லை என்று கூறிவிட முடியாது. ஆனால் அவர்கள் பெண்கள் முன்னேற்றத்தில் அக்கறையும் ஆர்வமும் கொண்டவர்கள். பெண்களின் அவலநிலையைக் காட்ட ‘உண்மையாகவே’ பெண்க-

ளின் சரித்திரம் எழுதியவர்கள். இவை அவர்களுடைய நாவல்களின் உள்ளடக்கத்தினால் வெள்ளிடை மலையென விளங்கிக் கிடக்கின்றன. ஆனால் பிற நாவலாசிரியர்கள் பெண்களின் பெயர்களை நாவல் தலைப்பாக வைத்ததற்குக் காரணம் பெண்களின் முன்னேற்றம் என்பதல்ல. இந்தக் கருத்தை, இந் நாவல்களின் தலைப்புப் பொருத்தத்தை ஆய்வதன் மூலம் தெளிவாக அறியலாம்.

தலைப்புப் பொருத்தம் :

பெண்களின் பெயர்களைத் தலைப்பாகக்கொண்ட பெரும்பாலான இரட்டைத் தலைப்புகளுடைய நாவல்களில், அப் பெண்களின் பெயரில் அமைந்த தலைப்புகளுக்கும், நாவலின் உள்ளடக்கத்திற்கும் நெருங்கிய தொடர்பின்றியே காணப்படுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாகத் 'திரிபுரசுந்தரி அல்லது திகம்பர சாமியார் திடும் பிரவேசம்' என்ற நாவலில் திரிபுரசுந்தரி என்ற பெண் பாத்திரம் நாவல் முழுவதிலும் இரண்டு மூன்று இடங்களில்தான் வருகின்றது. கதை தொடங்கப்படுவதற்கு அவள் ஒரு கருவியாக இருக்கின்றாளேயன்றி, தொடங்கிய கதை அவளைப் பற்றியது அன்று. கதை அவளைச் சுற்றியும் அமைவது இல்லை. அவளுடன் தொடர்பில்லாத வேறுபல திடுக்கிடும் சம்பவங்கள் மூலமாகவே கதை நடக்கின்றது. ஆகவே கதையில் திரிபுரசுந்தரி என்ற பாத்திரத்திற்கு முக்கியத்துவம் இல்லை. திகம்பரசாமியாரின் துப்பறியும் செயல்திறனுக்கும், ஜம்புலிங்கம் என்ற கொள்ளைக்காரனின் தந்திரச் செயல்களுக்கிடையே நடக்கும் போராட்டமும், இதில் திகம்பரசாமியாரின் வெற்றியுமே கதை. ஆகவே திரிபுரசுந்தரி என்ற பெயரும் கதையுடன் நெருங்கிய தொடர்பு இன்றியே உள்ளது. இதே போல 'நவநீதம் அல்லது நவநாகரீக பரிபவம்' என்ற நாவலில் ஆசிரியரின் நோக்கம் நாகரீக மாற்றத்தால் ஏற்படும் அல்லது ஏற்பட்ட விளைவுகளைக் காட்டுவதே ஆகும். அதற்கு அவர் பயன்படுத்தும் கருவிகளில் ஒன்று நவநீதம் என்ற பாத்திரம். ஆகவே 'நவநாகரீக பரிபவம்' என்ற தலைப்பே நாவலின் பொருளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடன் உள்ளது. 'முத்து லஷ்மி அல்லது வெடிகுண்டு மர்மம்' என்ற நாவலில் முத்துலஷ்மி என்ற பாத்திரம் நம் கண்முன் காட்டப்படுவதே இல்லை. அவள் பெயர் மட்டும் ஓரிரண்டு இடங்களில் நாவலில் குறிக்கப்படுகிறது. குண்டாபுரம் அரண்மனையின் ஒரு பகுதியாகிய

ஸ்ரீ விலாசத்தைத் தகர்க்க வெடிகுண்டு வைத்தது யார் என்ற மர்மத்தைச் சுற்றியே கதை நகர்கின்றது ஆகவே 'வெடிகுண்டு மர்மம்' என்ற பெயரே நாவலுக்கு மிகவும் பொருந்தி இருக்கின்றது. ஆனால் நாவலில் பெயர் மட்டும் குறிக்கப்படும் ஒரு பாத்திரத்தின் பெயர், அது பெண் பெயர் என்ற காரணத்தாலே-தான் நாவலின் முதல் தலைப்பாக இடம் பெற்றிருக்கிறது என்று எண்ண இது இடங்கொடுக்கின்றது. இவற்றையெல்லாம் கொண்டு நோக்குகின்ற பொழுது, ஆரணி குப்புசாமி முதலியார், வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் போன்றவர்கள் பெண்களின் முன்னேற்றத்திற்காக, பெண்களைப்பற்றிக் கதை எழுதினார்கள் என்று கூறமுடியாது. அவர்கள் தங்கள் நாவல்களின் இரட்டைத் தலைப்புகளில், முதல் அல்லது இரண்டாவது தலைப்புகளில், பெண்களின் பெயரால் தலைப்பிட்டு எழுதிய நாவல்கள் உண்மையிலேயே பெண்களின் கதைகள் அல்ல. பெண்கள் முன்னேற்றத்தில் (Upliftment of Women) உண்மையான ஆர்வம் கொண்ட நாவல் முன்னோடிகளான ராஜம் அய்யர், மாதவையா போன்றோர் பெண்களின் 'சரித்திரத்திற்கு'ப் பெண்களின் பெயரையே தலைப்பாக இட்டார்கள். இந்த மரபைப் பிற்காலத்தில் வந்தவர்கள் தங்களுக்குச் சாதகமான ஒரு வியாபார உத்தி (Commercial technique)யாகப் பயன்படுத்திக்கொண்டார்கள் என்ற கால மாற்றத்தையே இந்தத் தலைப்புகள் காட்டுகின்றன.

வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்காரின் 'காங்கிரஸ் கமலம் அல்லது ஆணென்றுஅணைய அகப்பட்டது பெண் புதையல்'என்ற நாவல் இந்தக் கருத்தை வலியுறுத்தும் மற்றொரு சான்றாகும். காங்கிரஸ் இயக்கம் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த காலம். ஆண்களோடு பெண்களும் சரிநிகர் சமானமாய் சுதந்திரப் போரில் பங்கெடுத்துக்கொண்டு வீரச்செயல்கள் பல புரிந்த புனிதமான நேரம். இந்தப் போக்கைத் தன் நாவலின் வியாபார நோக்கிற்குப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார் வடுவூரார். 'காங்கிரஸ் கமலம்' என்று பெயரிட்ட இந்த நாவல் காங்கிரஸின் போராட்டத்தைக் காட்டவில்லை. இதுவும் வழக்கமான வடுவூரார் வகை நாவல்தான். ஆயினும் இந்நாவலுக்கு 'காங்கிரஸ் கமலம்' என்று பெயரிட்டிருப்பது வியாபார உத்தியேயன்றி வேறில்லை என்பது தெளிவு.

மோனை எதுகைத் தலைப்புகள் (Rhyming titles) :

நாவலின் இரட்டைத் தலைப்புகளில் மற்றுமொரு குறிப்பிடத்தக்க செய்தி, பெரும்பாலும் இரண்டாவது தலைப்பு எதுகை அல்லது மோனைத் தொடர்களாய் அமைந்திருப்பதாகும். இரண்டு தலைப்புகளும் சேர்ந்தே மோனைத் தொடராக அமையும் நாவல்கள்:

1. 'நவநீதம் அல்லது நவநாகரீக பரிபவம்'
2. 'அரசூர் லஷ்மணன் அல்லது அதியற்புதக் கள்ளன்'
3. 'சினிமா ரௌடி அல்லது சிங்களக் கள்ளன்'

முதல் நாவலில் நவநீதம் என்ற பெண் பாத்திரம் நாவல் முழுவதிலும் கோகிலாம்பாள் என்ற பெயரிலே அழைக்கப்படுகிறாள். அப்படியிருக்க, ஆசிரியர் நவநீதம் என்று தலைப்பிட்டிருப்பது எதுகைக்காகவே என்று எண்ண இடம் ஏற்படுகிறது. மற்றும் சில எதுகை மோனைத் தொடரில் அமைந்த நாவல்கள்:

1. 'காங்கிரஸ் கமலம் அல்லது ஆணென்று அணைய அகப்பட்டது பெண் புதையல்'
2. 'சமய சஞ்சீவி அல்லது பகையாளி குடியை உறவாடிக் கெடு'
3. 'திரிபுரசுந்தரி அல்லது திகம்பரசாமியார் திடும் பிரவேசம்'
4. 'தங்கம்மாள் அல்லது தீர புருஷனின் தியாக கம்பீரம்'
5. 'இருமன மோகினிகள் அல்லது ஏமாளியை ஏமாற்றிய கோமாளி'

இத்தகைய எதுகை அல்லது மோனைத் தொடர் அமைப்புகள் தமிழ் வாய்மொழி இலக்கிய மரபைப் பின்பற்றியது ஆகும். எடுத்துக்காட்டாகப் பழமொழிகள் மோனைத் தொடர் அமைப்பில் இருப்பதும் நோக்கத்தக்கது. பழமொழிகளை எழுதி வைக்கத்தக்க சூழ்நிலைகள் இல்லாத பண்டைக் காலத்தில் பழமொழி என்ற இலக்கிய வகை மறைந்து விடாமல் இருப்பதற்காக அவற்றை மனப்பாடம் செய்து வைத்துக்கொள்ளுதல் வழக்கம் என்பதை அறிகிறோம். அப்படி மனப்பாடம் செய்வதற்கு ஏற்ற வகையிலும், மனப்பாடம் மறக்காமல் இருக்கவேண்டும் என்ற காரணங்கருதியும் பழமொழிகள் முதலியன

மோனைத் தொடர் (Rhyme)களில் அமைக்கப்பட்டன என்று கருத வேண்டும். எனவே இந்த முறையைப் பின்பற்றி தங்கள் நாவல் தலைப்புகளை அமைத்தால் அது வாசர்கர்களிடையே மறக்கப்படாமல் இருக்கும் என்று கருதியே நாவலாசிரியர்கள் தங்களின் நாவலின் தலைப்புகளை எதுகை மோனைத் தொடர்களாக அமைத்தனர் என்று கருத இடம் உள்ளது. தங்கள் நாவலும், அதன்வழி தங்கள் பெயரும் பிரபலமடைய (Popular) வேண்டும் என்ற நோக்கமே இதற்குக் காரணமாக நாம் கருத முடிகிறது. பழமொழிகள் மோனைத் தொடர்களில் அமைந்-துள்ள முன்னுதாரணத்தை இவர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். பல நாவல்களின் இயல் தலைப்புகள் (chapter headings)கூட இந்த வகையிலே அமைந்திருப்பது இந்தக் கருத்தை வலியு-றுத்துவதாக அமையும்.

எடுத்துக்காட்டாகக் கீழ்காணும் இயல் தலைப்புகளை நோக்கலாம்:

1. 'விருந்தினிடையில் வெடிகளின் ஓசை'
2. 'முழி இருக்கையில் முதலுக்கு மோசம்'
3. 'வண்டிக்காரன் நொண்டி-போலீஸ் சண்டி'
4. 'குட்டையில் விழுந்த மொட்டைத் தாதர்'
5. 'அந்தரத்தில் மனிதன் அறையில் சூரியன்'
6. 'தாடிக்கும் மீசைக்கும் தலைச்சீட்டுப் பந்தயம்'

பழமொழிகளே சில நாவல்களின் இயல் தலைப்பாக அமைக்-கப்பட்டிருப்பதும் இக்கருத்துடன் ஒப்பு நோக்கற்குரியது. , சமய சஞ்சீவி ' நாவலில்,

'கொல்லத் தெருவில் ஊசி விற்றவன்'
'கெட்டிக்காரன் புரட்டுக்கு எட்டு நாள் வாய்தா'

போன்ற தலைப்புகள் காட்டுகளாகும். இவையன்றி நாவலின் உள்ளேயும் பழமொழிகள் விரவிவரக் காணலாம். ஆண்டுக்கு நூற்றுக்கணக்கான நாவல்கள் வெளியிடப்பட்ட அந்தக் கால-கட்டத்தில் வியாபாரப் போட்டி அதிகமாக இருந்ததால், நாவ-லாசிரியர்கள் பல வழிகளிலும் தங்கள் இடத்தையும், வாசகர்-களிடையே தங்கள் மதிப்பையும் தக்கவைத்துக் கொள்ள-வேண்டிப் பல விதமான உத்திகளையும் தங்கள் படைப்புகளில் கையாண்டிருக்கின்றனர். அவற்றுள் ஒன்றுதான் நாவலின்

இரட்டைத் தலைப்புகளில் ஒன்றிற்கு பழமொழிகளைப் போல மோனைத் தொடரில் அமைந்த தலைப்பிடுகின்ற போக்காகும்.

சில முடிபுகள்:

நாம் இதுகாறும் கண்டவற்றிலிருந்து சில முடிபுகளுக்கு வரமுடியும். அவையாவன :

1. தமிழ் நாவல்கள் இரண்டு தலைப்புகள் பெற்றிருப்பது தமிழ் இலக்கிய மரபைப்பற்றியது அல்ல. இம் முறை மேனாட்டிலிருந்து கடன் வாங்கப்பட்டது.

2. தமிழ் நாவல்களுக்கு இரட்டைத் தலைப்பு இடும்வழக்கம் ஒரு குறிப்பிட்ட காலக்கட்டமாகிய மாற்றிடைக் காலத்தில் பெருவழக்காயிருந்து, அக்காலக் கட்டத்துடன் வழக்கொழிந்து விட்டதால் இவ்வாறு தலைப்பிடும் முறையை வைத்து ஒரு நாவலின் காலத்தை நாம் கணிக்கமுடியும். அதாவது இவ்விரட்டைத் தலைப்புகள் ஒரு குறிப்பிட்ட கால நாவல்கள் இவையென்று கண்டுகொள்ளத் துணை செய்கின்றன.

3. ஒரு குறிப்பிட்ட வகை (type) நாவல் என்பதைக் கண்டுகொள்ளவும் இவ்விரட்டைத் தலைப்புகள் உதவுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக 'குமுதவல்லி அல்லது நாகநாட்டரசி', 'அரசூர் லஷ்மணன் அல்லது அதியற்புதக் கள்ளன்' ஆகிய நாவல்களைக் கூறலாம். இங்கு இரண்டாவது தலைப்பினால் ஒரு குறிப்பிட்ட பயன் உள்ளதைக் காணலாம். 'அரசூர் லஷ்மணன்' என்ற முதல் தலைப்பை வைத்து அது இன்ன வகை நாவல் என்று நாம் ஊகிக்க முடியவில்லை. ஆனால் 'அதியற்புதக் கள்ளன்' என்ற இரண்டாவது தலைப்பினால் ஆரணி குப்புசாமி முதலியாரின் இந்நாவல் தீயவர்களின் தீரச் செயல்களைக் கூறும் நாவல் (Picaresque Novel) என்றறிகிறோம்.

'குமுதவல்லி' என்ற முதல் தலைப்பினால் அந்நாவலின் கதை எத்தன்மையது என்பதை நாம் அறியக்கூடவில்லை. ஆனால் 'நாகநாட்டரசி' என்ற இரண்டாவது தலைப்பினால் 'இது ஒரு ராஜா ராணிக் கதை' என்பதை நாம் அறியமுடிகிறது. 'இந்திய வாசகர்களுக்கு ராஜா ராணிகள் பற்றிப் படிப்பதில் மிகுந்த ஆசை உண்டு. கண்ணைக் கட்டிக் காட்டில் விட்டால் அங்கே அலைந்து திரிவதில் மிகுந்த உற்சாகம் உண்டு'[20]

---

20. வேதநாயகம்பிள்ளை 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' முன்னுரை.

என்பதை வேதநாயகம்பிள்ளை போல் தானும் உணர்ந்திருந்த மறைமலையடிகள், 'குமுதவல்லி' ஒரு ராணியின் கதை என்று விளம்பரப்படுத்துவது போல, 'நாகநாட்டரசி' என்ற இரண்டாவது தலைப்பைக் கொடுத்துள்ளார். ஆகவே ஒரு குறிப்பிட்ட நாவல் எந்த வகையைச் சேர்ந்தது என்பதை வெளிப்படுத்தி வேறுபடுத்திக்காட்ட இந்நாவல்களின் இரட்டைத் தலைப்புகள் பயன்படுகின்றன என்பதை அறியலாம்.

4. பெண்களின் பெயர்களை நாவல் தலைப்பாக இடுகின்ற நோக்கத்தில் காலத்தால் ஏற்பட்ட மாறுதலான ஒரு போக்கைக் கண்டுகொள்ள இவ்விரட்டைத் தலைப்புகள் பயன்படுகின்றன. தொடக்ககால நாவல்களில் பெண்களின் முன்னேற்றம் என்ற நோக்கம் பிற்கால நாவல்களில் வியாபார உத்தியாக மாறுவதைக் காண்கிறோம்.

5. இசைத் தன்மையுள்ள எதுகை மோனைத் தலைப்புகள் தமிழ் வாய்மொழி இலக்கிய மரபைப் பின்பற்றியது, நாவல் பிரபலமடைய ஒரு உத்தியாக அக்கால நாவலாசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

முடிவுரை :

இந்த இரட்டைத் தலைப்புகளுள்ள நாவல்கள் இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் அதிகமாக வழக்கில் இருந்தது போலவே இந்தக் காலப்பகுதியில் தோன்றிய பிற இலக்கிய வகைகளிலும் இந்த இரட்டைத் தலைப்புகள் மரபை நாம் காணலாம். உரைநடை இலக்கியங்களில் இந்த மரபைப் பின்பற்றியவர் திரு.வி.க. 1925 ஆம் ஆண்டிற்கும் 1935 ஆம் ஆண்டிற்கும் இடையில் இவர் எழுதிய நூல்களில் ஐந்திற்கு இரட்டைத் தலைப்புகள் உள்ளன.[21] 'முருகன் அல்லது அழகு,' 'பெண்ணின் பெருமை அல்லது வாழ்க்கைத் துணை நலம்' போன்றவை சில எடுத்துக்காட்டுகள். நாடகங்களிலும் சில, இரட்டைத் தலைப்புகளுடையனவாக உள்ளன.[22] பல திரைப்படங்களும் இவ்வாறு இரட்டைத் தலைப்புகளுடன் வெளிவந்ததாகத் தெரிகின்றது. கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் நடித்து வெளிவந்த 'சந்திரஹரி அல்லது இழந்த காதல்'[23] ஓர்

---

21. திரு. வி க. வாழ்க்கைக் குறிப்புகள் – பகுதி I.

22. ப. சம்பந்த முதலியார் 'பொங்கல் பண்டிகை அல்லது சபாபதி' 'ஓர் விருந்து அல்லது சபாபதி'.

23. டாக்டர் கோ. விஜயவேணுகோபால் அவர்கள் நேரில் கூறியது.

எடுத்துக்காட்டு. இந்த வகையில் மறைந்த தமிழறிஞர் மு. வ. அவர்களின் நூல் ஒன்றும் குறிக்கத்தக்கது. 'திருவள்ளுவர் அல்லது வாழ்க்கை விளக்கம்' என்பது அது. இந்த மரபு மீண்டும் புத்துயிர்பெற்று வருகிறதோ என்று எண்ணவும் இடம் ஏற்படுகிறது.[24]

---

24. திரு. மு. இராமசுவாமி அகில இந்தியத் தமிழாசிரியர் மன்றம் 7வது கருத்தரங்கில் படித்த ஆய்வுக்கட்டுரையின் இரட்டைத் தலைப்புகள் : 'கள ஆய்வில் சில கவனக் குறைவுகள் அல்லது ஒரு நாள் கூத்து'.

Acknowledgement :

இக் கட்டுரை அமைப்பதற்குத் தன்னுடன் கலந்துரையாட எனக்கு வாய்ப்பளித்துப் பல கருத்துக்களையும் கூறியுதவிய டாக்டர். கோ. விஜயவேணுகோபால், தமிழ்த்துறைத் துணைப் பேராசிரியர் அவர்களுக்கும், இக் கட்டுரையைப் படித்துப்பார்த்துத் திருத்தங்கள் செய்தும், எனக்கு உற்சாகமும் ஊட்டிய பேராசிரியர்கள், டாக்டர் முத்துச்சண்முகம்பிள்ளை, (தமிழ்த்துறைத் தலைவர்) டாக்டர் தமிழண்ணல், (தமிழ்த்துறைத் தலைவர், அஞ்சல் வழிக் கல்வித்துறை) ஆகியோர்களுக்கும் நான் பெரிதும் கடப்பாடுடையேன்.

16. அகிலன் நாவல்களில் இயல் தலைப்பு

டாக்டர் சு. வேங்கடராமன்

நாவல் என்னும் இலக்கிய வடிவம் இதழில் தொடர்கதையாக வெளிவந்தாலும், நேரடியாக நூலாக வந்தாலும் அது இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு இயலின் தொடக்கத்திலும், 1, 2, 3 —— என்று எண் இடப்பட்டு இயல் தலைப்புடன் விளங்கும். இயலிற்குத் தலைப்பு அளிக்கும் வழக்கம் தொடக்ககால நாவலாசிரியர்கள் முதற்கொண்டு காணப்படுகின்றது. தமிழில், முதன் முதலில் தொடராக வெளிவந்த [1] 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' நாவலிலே இவ்வியல்பைக் காணலாம். தொடராக எழுதினாலும், நேரடியாக நூலாக வெளியிட்டாலும் இயல்களாகப் பகுத்தும் பாகங்களாக வகுத்தும் படைத்தனர், படைப்பாளர்கள். இவ்வாறு பகுத்தும் வகுத்தும் அமைப்பது அவர்களின் வசதிக்காகத்தான் என்றாலும் படிப்பவரையும் எண்ணி அமைக்கப்படுகிறது. தொடராக

[1]. ராஜம் அய்யரின் 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' நாவலிற்கு முன், மாதவையாவின் 'சாவித்ரி' என்ற ஒரு நாவல் தொடர்கதையாக வெளிவந்தபோதும் அது பாதியில் நின்றுவிட்டது. விவேகசிந்தாமணி இதழில், 1893 - 1895 இல் ராஜம் அய்யர் 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' நாவலைத் தொடர்கதையாக எழுதினார்.

வரினும் படைப்பவர் முன் கூட்டியே தம் மனத்தினுள் கதைக் கருவையும் திட்டத்தையும் உருவாக்கிக்கொண்டுதான் எழுதுவர். 'தொடர்கதை எழுதும்போது கதையின் மூலக்கருவும், ஏற்புச்சட்டம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளும் இன்னவை என்று முதலில் திட்டமிட்டுக் குறித்துக்கொண்டே எழுதுகிறார்கள்'' [2] என்ற கூற்றால் இதனை அறியலாம். இவ்வாறு, மனத்தில் கதையமைப்பும் கருவும் உருவானபின் ஒரு முன்கூட்டிய திட்டத்துடன் எழுதுகையில் இயல் பகுப்பும், பாகங்களின் தொகுப்பும் விருப்பம் போல் அமைந்துவிடுகின்றன. அவற்றில் பாகங்களுக்குத் தலைப்பும், இயல்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் தலைப்பும் தந்து படைப்பாளர் எழுதுகின்றனர்; பாகத்திற்குத் தலைப்பு இன்றி, இயலிற்கு மட்டும் தலைப்பு தந்து எழுதுகின்றனர். இவ்வாறன்றி இயலிற்கு எண் மட்டும் இட்டும் சிலர் எழுதுவர். ஒவ்வோர் இயலின் தொடக்கத்திலும் பாடல் அடி, பொன்மொழி, செய்திகள் என்பன போன்ற சில குறிப்புக்களுடன் அமையும் பாங்கையும் சிலர்[3]மேற்கொள்வர். இவை படிப்பவரிடம் ஆர்வத்தைத் தூண்டப் பயன்படும்.

இயல்களாகப் பகுத்து எழுதுவது, எழுதுபவர் வசதி, படிப்பவர் வசதி நோக்கிச் செய்யப்பட்டாலும் நாவல் என்ற முழுமையான கலைவடிவிற்கும் சிதைவு தராத முறையிலே அவை அமைக்கப்படும். முன்கூட்டிய திட்டமிட்ட அமைப்பை மேற்கொள்வதால், தொடர்கதையாக வருவதும் நாவல் அமைப்பை பாதிப்பதில்லை. ''என்னைப் பொறுத்த வரையில் பெரும்பாலான நாவல்கள் பத்திரிக்கைகளில் தொடர்கதைகளாக வந்த பிறகு நூல்வடிவில் வந்தவைகளே. நூலுக்கு அத்தியாயம் அத்தியாயமாக எழுதினால் எப்படியோ, அப்படியேதான் ஒவ்வொரு நாவலையும் எழுதுகிறேன்'' என்னும் அகிலன் கூற்றாலும் [4] இதனை உணரலாம்.

நாவல் என்னும் வடிவம் பலருக்கும் படிக்கக் கிடைக்கவேண்டும் என்று தொடராக வெளிவருகிறது. இதழ்களில் தொடர்கதையாக எழுதினாலும்கூட, நாவலின் கரு, கதை-

---

2. ஜகந்நாதன், கி. வா., **தமிழ் நாவலின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, பக். 44.

3. இவ்வகைக்குத் தேவன், நா. பார்த்தசாரதி, பி. வி. ஆர்., மணியன் ஆகியோர் நாவல்கள் காண்க.

4. அகிலன், ' நாவல் எழுதுவது எப்படி?', **எழுதுவது எப்படி?** மகரம் (தொ. ஆ.), பக். 135-136.

மாந்தர் பண்புநலன், கூறவிழையும் செய்தி என்பவை பற்றி நாவலாசிரியர் முன்கூட்டியே திட்டமிட்டு அமைப்பை உருவாக்குகிறார். எனவே, இயல் பகுப்பு என்பதில் இயற்கைக்கு மாறுபட்ட தன்மை ஏதுமில்லை. ஒவ்வோர் இயலும் அடுத்த இயலுடன் இணைந்து, அவ்வியல்கள் முழுவதும் ஒரு பாகமாக வளர்ந்து நாவல் முழுவதும் ஒரு வட்டமாக மலரக்கூடிய தொடர்ச்சியில் அதன் கதையமைப்பு செல்கின்றது. எனவே, இயல் பகுப்பும் அவற்றின் தலைப்பும் முழுமையான ஒன்றை நாடிச்செல்லும் நோக்கிலே அமைக்கப்படுகின்றன.

இக்கட்டுரை அகிலனின் நாவல்களில் இயல் தலைப்பு என்று அமைகிறது. அகிலனின் பதினேழு நாவல்களில்[5] இயல் தலைப்பு அளிக்கப்பட்டு அமைந்தவை ஏழு நாவல்கள். அவையாவன : **வாழ்வு எங்கே?, வேங்கையின் மைந்தன், பொன்மலர், கயல்விழி, வெற்றித் திருநகர், சித்திரப்பாவை, எங்கே போகிறோம்?**. இந்த ஏழு நாவல்களும் தொடர்கதையாக இதழ்களில் வந்தபோதும் பின்னர் நூலாக வெளியானபோதும் இயல்-தலைப்புடன் காணப்பட்டன. **பாவைவிளக்கு** நாவல் மட்டும் கல்கியில் தொடராக வெளிவந்தபோது இயல் தலைப்புடன் வெளி வந்து[6]. பின்னர் நூல்வடிவம் பெற்றபோது இயல்-தலைப்பு இன்றிக் காணப்படுகிறது ஏனைய நாவல்கள் இயல் தலைப்பு இன்றி, ஒவ்வோர் இயலிற்கும் எண் மட்டும் இடப்பட்டு விளங்குகின்றன.

வாழ்வு எங்கே?, பொன்மலர், எங்கே போகிறோம்? ஆகிய மூன்று நாவல்களும் ஒரே பாகமாக அமைந்து இயல்களும் அவற்றிற்குத் தலைப்புக்களும் கொண்டு விளங்குகின்றன. **பாவைவிளக்கு**[7], **வேங்கையின் மைந்தன், கயல்விழி** ஆகிய மூன்று நாவல்களும் முறையே மூன்று பாகங்களாகப் பகுக்கப்-

---

5. (i) மங்கிய நிலவு; (ii) பெண்; (iii) துணைவி; (iv) சிநேகிதி; (v) சந்திப்பு; (vi) நெஞ்சினலைகள்; (vii) அவளுக்கு; (viii) வாழ்வு எங்கே?; (ix) பாவைவிளக்கு; (x) வேங்கையின் மைந்தன்; (xi) புதுவெள்ளம்; (xii) பொன்மலர்; (xiii) கயல்-விழி; (xiv) வெற்றித் திருநகர்; (xv) சித்திரப்பாவை; (xvi) கொள்ளைக்காரன்; (xvii) எங்கே போகிறோம்?

6. கல்கி இதழில் தொடராக வந்த **பாவைவிளக்கு** நாவலை எனக்கு அளித்து உதவிய நண்பர்கள் திரு. **வெ.ப. சண்முக-சுந்தரம்**, திரு. **அ. கண்ணன்** ஆகியோர்க்கு நன்றி.

7. கல்கி வார இதழில் 11 8-1957 முதல் 22-6-58 முடியத் தொடர் கதையாக வெளிவந்த 'பாவைவிளக்கு' நாவலின் தொகுப்பே இவ்வாய்வில் ஆய்வுப் பொருளாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

பட்டு இயல்களும் தலைப்புக்கடளுன் அமைந்துள்ளன. **வெற்றித் திருநகர், சித்திரப்பாவை** ஆகிய இரண்டு நாவல்கள் பாகங்களாகப் பகுக்கப்பட்ட போதிலும் பாகத்திற்குத் தலைப்பு இன்றி ஒவ்வோர் இயல் மட்டும் தலைப்புடன் அமைந்துள்ளன. இவ்வாய்வு இந்த எட்டு நாவல்களையும் (**வாழ்வு எங்கே? பொன்மலர், எங்கே போகிறோம்?, பாவை விளக்கு, வேங்கையின் மைந்தன், கயல்விழி, வெற்றித் திருநகர், சித்திரப்பாவை** என்ற எட்டு நாவல்கள்) அடிப்படையாகக்கொண்டு அமைகிறது.

ஒவ்வோர் இயலின் தலைப்பும் அடுத்த இயலுடன் அல்லது அதற்கு அடுத்த இயலுடன் பொருந்திச்செல்லும் அமைப்புள்ளது. இயல்களுக்குத் தலைப்புத் தந்து எழுதிய அகிலனின் முதல் நாவல் **வாழ்வு எங்கே?** என்பதுதான். 56 இயல்களாக உள்ள இந்நாவல் கலைமகள் இதழில் ஏப்ரல் 1955 முதல் சனவரி 1957 முடிய தொடராக வந்தது. 'நாளைக்குக் கல்யாணம்' என்று தொடங்கும் முதல் இயல். 'இன்றைக்குக் கல்யாணம்' என்று முடியும் நாவலின் இறுதி இயல். முதல் இயலின் தலைப்பும் இறுதி இயலின் தலைப்பும் இணைந்து ஒரு வட்டம் உருவாகின்றது. அவ்வாறே, வாழ்வு எங்கே? என்ற வினாவிற்கு விடை போல, ''வாழ்க்கை நிரந்தரமானது. அது இங்கேதான் இருக்கிறது அழியாத அன்பின் அடிப்படையில்'' [8] என்று நாவல் முடிகின்றது.

இயல்களாகப் பகுத்து வார, மாத இதழ்களில் தொடர்கதைகளாக அகிலன் எழுதினாலும், இயலின் தொடக்கத்திலும் இறுதியிலும் படிப்பவர் ஆர்வத்தைத் தூண்டித் திடுக்கிடவைக்கும் செயற்கை முறைகளை அவர் கையாள்வதில்லை. ''வாரப் பத்திரிகை ஒன்றில் வெளியிடப்பட்டிருந்தும்கூட, ஒவ்வோர் அத்தியாயத்தின் இறுதியிலும் வியப்போ வினாவோ தோன்ற வேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடில்லாமல் எழுதியிருக்கிறார். ஆசிரியர் ... வாசகனைப் பிரமிக்கவைக்க வேண்டுமென்றோ, திணறடிக்கவேண்டுமென்றோ முயல்வதில்லை'' [9] என்னும் கூற்று அறியத்தக்கது. அகிலன் நாவல்களின் முடிப்பு வரி மிகச் சாதாரணமாக இயல்பானதாகவே செல்கின்றது. எடுத்துக்காட்டாக ஒன்றைக் காணலாம். **எங்கே போகிறோம்?** நாவலில் 12ஆம் இயலில் சிதம்பரம் முதன் முதலாகப் புவனாவைச் சந்தித்து உரையாடுகின்றான். அவனும் அவளும் கல்-

8. அகிலன், வாழ்வு எங்கே? , ப. 399.

9. கோதண்டராமன், டி. எஸ்., 'மோகமுள்' , தமிழ் நாவல்கள் (தொகுப்பு), ப. 134.

லூரியில் படித்தபோதே பழகியவர்கள். அவனும் அவளும் உரையாடிக்கொண்டிருக்கையில் (தான் ஒரு நண்பருக்காகக் காத்திருப்பதாக அவள் அவனிடம் முதலிலே கூறியுள்ளாள்) ''அங்கு, நீலநிறத்தில் ஒரு கார் வந்தது; காரை ஓட்டிக்கொண்டு வந்த இளைஞன் இறங்கினான்'' [10] என்னும் வரிகளுடன் இயலை முடித்து, அப்போது? என்று வினாவுடன் முடிக்கவில்லை. புவனா அந்த இளைஞனைச் சிதம்பரத்திற்கு அறிமுகஞ்செய்து வைக்கிறாள் என்பதும் உரையாடிவிட்டுப் பிரிந்து சென்றனர் என்பது வரையும் அவ்வியல் செல்கின்றது. கருத்து வெளிப்பாடு, கதைமாந்தர் பண்பு, வளர்ச்சி, மன உணர்வு, செயல் என்பவற்றால் பாத்திரப்படைப்பும் கருத்துபுலப்பாடும் அமைய நாவல் படைப்பதில் ஆழ்ந்த கவனஞ் செலுத்துகின்றார் ஆசிரியர் என்பது இதனால் புலனாகும். எனவேதான் ஆர்வநிலையைத் தூண்டும் வண்ணம் திறன்களை இயல் முடிவில் அவர் கையாள்வதில்லை.

வரலாற்று நாவல்களில் பொதுவாக இயல் முடிவு ஆர்வநிலையைத் தூண்டும் வண்ணம் அமைக்கப்படும். இதனை, ''62 அத்தியாயங்களை 61 திகைப்பூட்டும் காட்சியோடு முடித்திருக்கிற சாமர்த்தியம் இருக்கிறதே அதை எப்படி மெச்சுவது என்று எனக்குத் தெரியவில்லை. தொடர்கதையாகப் படித்துக்கொண்டு வருகிற வாசகர்கள், 'கொண்டா, கொண்டா, அடுத்த வாரம் எப்போது வரப்போகிறது?' என்று எதிர்பார்க்கும் ஆவலை உண்டாக்கி ஒவ்வொரு அத்தியாயத்தையும் முடித்திருக்கிறார்'' என்று சாண்டில்யனின் கன்னிமாடம் என்ற வரலாற்று நாவல் பற்றி ஆர்வி [11] கூறுவதால் அறியலாம். அகிலனின் வரலாற்று நாவல்களில் இத்தகைய வியப்பூட்டும் இயலமைப்பு, திடுக்கிடச்செய்யும் ஆர்வநிலை முடிவு என்பன இல்லை.

நாவல் பற்றிய திட்டம் முதலில் மனத்தில் உருவான பின்னரே அகிலன் எழுதுகின்றார். கதையின் முழுமையும் வடிவக் கட்டுக்கோப்பும் முன்னரே மனத்தில் உருவானபின், இயல்களாகப் பகுத்து அவற்றிற்குத் தலைப்பு தந்து அகிலன் எழுதுகின்றார். அந்தந்த இயலில் எது கூறப்படுகின்றதோ அதை ஓரளவு குறிப்பாகக் கூறுவதாகவே இயல் தலைப்பை அவர் அமைக்கிறார். இலக்கியப் படைப்பாளி நேரடியாகப் பேசாது,

---

10. அகிலன், எங்கே போகிறோம்? , ப. 118.

11. ஆர்வி , 'கன்னிமாடம்', தமிழ் நாவல்கள் (தொகுப்பு), ப. 27.

உருவகமாகவோ, குறியீடாகவோ கூறிக் கலைநயம் மிளிர அமைக்கின்றான். பெரும்பாலான இயல் தலைப்புக்கள் குறியீடாக அமைந்து குறிப்பாகப் பொருள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. குறியீடான தலைப்புக்களை விளக்கி, உவமைகளைப் பொருத்திக் காட்ட ஆசிரியர் முற்படுவதில்லை. கதையின் போக்கிலே கதையைப் படிப்பவர்கள் குறியீட்டால் ஆசிரியர் புலப்படுத்துவதை உணர்ந்துகொள்ளுமாறு அமைக்கின்றார். **வாழ்வு எங்கே?** நாவலில், 'ஒற்றை ரோஜா', 'நிலவில் இருள்', 'புயல்', 'இருளில் ஒளி', 'பாலைவனச் சோலை' எனவும், **வேங்கையின் மைந்தன்** நாவலில், 'வளைஎறி முறிந்தது', 'பறந்தது புறா', 'சூரபத்மன் விழா', 'மலர்ச்சிறை', எனவும், **எங்கே போகிறோம்?** நாவலில், 'சுருக்குக்கயிறு', 'வீரன் கைக்கோர் போர்க் கருவி' எனவும் வருகின்ற இயல் தலைப்புக்கள் குறியீடாக அமைந்து அவ்வியலில் கூறப்படும் கருத்தை விளக்குகின்றன. **கயல்விழி** நாவலில், 'புலியும் பூனையும்', 'வேங்கையின் பாய்ச்சல்', 'கூண்டில் நுழைந்த கிளி', 'கூண்டைச் சிதைத்த குயில்' 'இன்ப வேட்டை' என்பனவும், **சித்திரப்பாவை** நாவலில், 'அம்பு பட்ட பறவை', 'சிலந்திவலைச் சிற்றெறும்பு', 'மலரும் அரிசியும்', 'தூண்டிலில் சிக்கிய மீன்' என்பனவும் இவ்வாறு குறியீடாக அமைந்த இயல் தலைப்புக்கள். **பாவைவிளக்கு** நாவலில், 'நெருப்புப் பொறி', 'சிரித்த செந்தாமரை', 'தங்கச் சங்கிலி', 'இன்பச் சிறை', 'பெரிய குழந்தைகள்', 'வள்ளி திருமணம்', 'குங்கும வெள்ளத்தில் குளிர்தாமரை', 'கொடுமைக் கூத்து', 'சந்தனக் கிளை விறகாகுமா?', 'ஐம்புலனும் வழிந்துருக', 'அழலுருவின் சாட்சியாக' என்றும், **பொன்மலர்** நாவலில், 'காகிதப்பூ', 'ரோஜா இதழ்', 'அன்பு வியாபாரி', 'புலி வேட்டை', 'கசப்பு மாத்திரைகள்', 'பொன் மலர்', 'அன்பின் நறுமணம்' என்றும் வரும் இயல் தலைப்புக்கள் குறியீடாக அமைந்தவை.

குறியீடாகக் கையாளும்போது அந்தந்த இயலில் உணர்த்தப்படும் கதைமாந்தர் அறிமுகம், அவர்தம் பண்பு, மனஉணர்வு, கதையின் நிகழ்ச்சி, மாந்தர் செயல், களம், கருத்து என்பவற்றின் வெளிப்படுத்தும் ஆற்றல் மிக்கவற்றை அவர் கையாள்கின்றார். ஒவ்வொரு நாவலிலும் இயல் தலைப்புக்கள் நாவலின் கருப்பொருளையும் உணர்த்தும் வகையில் பொருத்தமுறும் வண்ணம் அமைகின்ற பண்பும் அகிலனின் நாவல்களில் பொதுவாகக் காணப்படுகின்றது. **பொன்மலர்** நாவலில் மலரை ஒட்டியும், **பாவை விளக்கு** நாவலில் விளக்கு இயல்பை ஒட்டியும், **எங்கே போகிறோம்?** நாவலில் பத்திரிகைகளில் தலைப்பு தரு-

வது போலவும் அமைந்துள்ள பண்பு இக்கருத்தை வலியுறுத்தும் இயல் தலைப்புக்களில் அமைந்துள்ள குறியீடுகள் ஆசிரியர் கூற எண்ணியதைக் குறிப்பாக உணர்த்தி நிற்கின்றன. ''இயலின் குறியீட்டை அமைப்பதில் ஃபீல்டிங் முதல் ஜான்பர்த் வரை பல நாவலாசிரியர்கள் இயல் தலைப்பைச் செயலைக் காட்டும் பெயராக மட்டும் ஆளவில்லை. அவ்வியலில் தாம் கூற எண்ணியதை வெளியிடும் ஆற்றல் மிக்க கருவிகளாக எண்ணி அவர்கள் கையாண்டனர்'' [12] என்னும் திறனாய்வாளர் கூற்று இங்கு அறியத்தக்கது.

கதைமாந்தர் அறிமுகம் என்னும் இயல்பு இயல் தலைப்புக்களில் மிகுதியாக உள்ளது கதைமாந்தர் முதன் முதலில் நாவலில் அறிமுகமாகையில் அவர் பெயரையே அந்த இயல் தலைப்பாக அகிலன் அமைக்கின்றார். பாவைவிளக்கு நாவலில் 'செங்கமலம்' என்பதும், வாழ்வு எங்கே? நாவலில் 'நடராஜன்', 'ஆறுமுகம்' என்பவைகளும், வேங்கையின் மைந்தன் நாவலில் 'அருள்மொழியாள்', 'வீரமல்லன்' என்பவையும் முதலில் மாந்தரை அறிமுகஞ் செய்யும்போது அவர் பெயரைத்தலைப்பாக அமைப்பதைக் காட்டும். மாந்தரின் பெயரை அப்படியே கூறாது அவரது செயல், உணர்வு, பண்பு என்பன வற்றுடன் இணைத்துக்காட்டியும் அறிமுகமாக இயல் தலைப்பில் அகிலன் கையாள்கின்றார். எங்கே போகிறோம்? நாவலில் 'மனிதரின் மகன்', 'புவனா வந்தாள்', 'தாயுமாகி நின்றவள்' என்றும், வேங்கையின் மைந்தன் நாவலில் 'ரோகிணியின் கண்ணீர்', 'இளங்கோவின் நண்பன்?', 'நங்கையும் தேவியும்', 'திருமொழியாள்', 'தியாகத் திருமகன்' என்று வருகின்ற இயல் தலைப்புக்களும், வெற்றித் திருநகர் நாவலில் 'சத்தியக்குரல்', 'சிங்காதனத்திருந்த சிங்கம்', 'கலங்கினர் இருவர்', 'அவன் மனிதன்', 'புதிய தலைவன்' என்று வரும் இயல் தலைப்புக்களும் இப்பண்பைக் காட்டும், மாந்தர் பெயரை மட்டும் அல்லது அவர் தம் உணர்வு, செயல், பண்பு என்பவற்றை நேரடியாகவோ அல்லது உவமை, உருவகம், குறியீடு என்பவைகளாலோ புலப்படுத்தும் வண்ணம் இயல் தலைப்பை அகிலன் கையாள்கின்றார். அவரது நாவல்களின் இயல் தலைப்புகளில் இவ்வியல்பு மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றது.

---

12. Philip Stevick, The Chapter in Fiction, p. 93.

அறிமுகம் என்னும் வகையில் கதை நிகழ்ச்சி நடைபெறும் களத்தையும் காலத்தையும் கூறுவதாக இயல் தலைப்பை அகிலன் ஆள்கின்றார். **வாழ்வு எங்கே?** நாவலில் 'காவேரியும் கூவமும்', 'ஓடும் ரெயிலில்', என்றும், **வேங்கையின் மைந்தன்** நாவலில் 'சோலைமலைச் சாலை', 'மலைக் குகை', 'முடிகொண்ட சோழபுரம்', 'மயிலாடும் பாறையில்', 'மாதாடும் கோயிலில்', 'கருவில் உருவான கங்காபுரி', 'இரவுப்பொழுது' 'கதிர்காமச் சூழலில்,, 'நிலவறைச் சிறைக்குள்', 'இரவுப்பொழுது,' 'கடற்கரையில்', 'பாதாள உலகம்' என்பவைகளும் **சித்திரப்பாவை** நாவலில் 'தர்மமிகு சென்னையில்,' 'மகாபலிபுரத்தில்', 'இருளில் நடந்தது' என்பவைகளும் காலம் இடம் என்ற முறையில் இயல்தலைப்பாக அமைந்தவை. **கயல்விழி** நாவலில் 'கொற்றவைக் கோயில்', 'இரவும் பகலும்', 'குளிர்சோலைக் கொடுங்குன்றம்', 'காயல் பட்டினத்தில்', 'ஏலமலைக் காட்டில்', 'சித்திரை நிலவு' என்று வரும் இயல் தலைப்புக்கள் கதை நிகழும் இடம், காலம் என்ற இரண்டையும் அறிமுகஞ் செய்யுமாறு அமைந்துள்ளன.

நாவலின் கதைத் தொடர்ச்சியில் இன்றியமையாத இடம்பெறும் சிலவற்றை அறிமுகஞ் செய்யுமாறு இயல் தலைப்புக்களை அகிலன் கையாள்கிறார். பத்திரிகைகளின் போக்கையும் குறிக்கோள் மிக்க புதிய பத்திரிகையின் தோற்றத்தையும் வெளிப்படுத்தும் **வாழ்வு எங்கே?, எங்கே போகிறோம்?** நாவல்களில் சில இயல்களின் தலைப்புக்களில் இப் பண்பைக் காணலாம். **வாழ்வு எங்கே?** நாவலில் 'முன்னேற்றம்' என்ற பத்திரிகையின் பெயர் பத்திரிகைகளின் தற்போதைய போக்கைக் காட்டுவது. விடுதலைப் போராட்ட காலத்தில் இந்நாட்டின் சிறப்பான பத்திரிகையாக வெளிவந்தது என்பதை 'விடிவெள்ளி' என்னும் பெயரால் குறித்து அதனையே இயல்தலைப்பாக அகிலன் ஆள்வதை **எங்கே போகிறோம்?** நாவலில் காணலாம் பின்னர் அப்பத்திரிகை பணஞ் சேர்ப்போர் கைப்பாவையாகிவிடவே அறத்தை மறந்த அதனைவிட்டு வெளியேறிய சிதம்பரம் காணும் இலட்சியப் பொற்கனவின் வெளியீடாகப் புதிய பத்திரிகை வருகிறது. அதைப் பற்றிய செய்திகளைக் கூறும் இயலுக்கு அதன் பெயரான 'புது வாழ்வு' என்பதைத் தலைப்பாக்குகிறார் அகிலன்.

எங்கே போகிறோம்? நாவலில் பத்திரிகைகளின் முறையற்ற போக்கைக் கண்டித்து எழுதுவது ஆசிரியரின் நோக்கமாக இருப்பதால், நாவலின் நோக்கத்திற்கு ஏற்ப இயல் தலைப்புக்கள் பத்திரிகைத் தலையங்கம், செய்தித் தலைப்பு போன்றுள்ளன. 'சுருக்குக் கயிறு', 'ஆத்மாவுக்கோர் அறைகூவல்', 'உண்மையும் ஊழியரும்', 'நோக்கமும் மார்க்கமும்', 'சத்தியத்தின் களப்பலி', 'இரும்புக்கு எதிரான துரும்பு', 'லட்சத்துக்குள் லட்சியம்', 'அறிவாற்றலின் அலங்கோலம்', 'கதம்பக் கலாச்சாரம்', 'மலையும் அங்கே', 'மடுவும் அங்கே' 'வினை விதைத்தால்', 'எழுதுகோல் தெய்வமடா?', 'பணநாயகம்', 'அரசியல் கல்யாணம்', 'வீரன் கைக்கோர் போர்க்கருவி' என்ற இயல் தலைப்புக்கள் இக்கருத்தை வலியுறுத்தும். நாவலின் உள்ளடக்கத்திற்கு ஏற்றவாறு கலைத்திறனை அகிலன் கையாள்கிறார் என்பதை இவ்வாறு இயல் தலைப்புக்களை நாவலின் உள்ளடக்கத்தின் வெளிப்பாடாக அவர் அமைப்பதால் அறியலாம்.

நாவலின் இயல் தலைப்பாகப் பாடல் அடி, கல்வெட்டு வரி என்பவற்றை அகிலன் கையாள்கின்றார். **கயல் விழி** நாவலில் 'அன்பெனும் பிடிக்குள்', 'மலர்மிசை ஏகினாள்' என்ற இயல் தலைப்புக்கள் பாடல் அடியின் பகுதியையும், 'புலி ஆணை போய் அகல', 'கயல் ஆணை கைவளர' என்பவை மெய்க்கீர்த்தியின் அடிகளையும் கொண்டு விளங்குகின்றன பாடல், கீர்த்தி போன்றவற்றின் அடிகளில் ஒரு பகுதியை எடுத்துச் சுவைபட இயல் தலைப்பாக அகிலன் அமைக்கின்றார். **சித்திரப்பாவை** நாவலில் 'தர்மமிகு சென்னையில்', 'பேசாப் பொற் சித்திரம்', 'நாவினால் சுட்ட வடு' என்பன இத்தன்மையில் பாடல் அடிகள் கொண்டு அமைந்த இயல் தலைப்புக்கள். **வேங்கையின் மைந்தன்** நாவலில் 'தென்னாடு உடையாய் போற்றி' என்பதும், **எங்கே போகிறோம்?** நாவலில் 'வினை விதைத்தால்', 'எழுதுகோல் தெய்வமடா?', 'வீரன் கைக்கோர் போர்க்கருவி' என்பனவும், **பாவை விளக்கு** நாவலில் 'கண்ணுறங்கு கண்மணியே', 'சிவசக்தி தாண்டவம்', 'அழலுருவின் சாட்சியாக', 'ஐம்புலனும் வழிந்துருக' என்பவைகளும் பாடல் அடியின் பகுதி கொண்டு அமைந்த இயல் தலைப்புகள். இவை குறள், தேவாரம், திருவாசகம், திருவருட்பா, பாரதி பாடல், பழமொழி, மெய்க்கீர்த்தி என்று பலவாறான இலக்கியங்களில்

காணப்படுபவை. படைப்பாளர்க்குத் தம் முன்னோர் இலக்கியத்தில் எவ்வளவு ஈடுபாடுள்ளது என்று அறிய இவை உதவும்.

முன்னோர் இலக்கியச் சொற்றொடர்களை இயல் தலைப்பாக ஆளுகையில் அப்படியே அதே பொருளில் கையாள்வது ஒருமுறை. அவ்வாறன்றி, நம்மிடையே வழக்கிலுள்ள பாடல் அடி, பழமொழி ஆகியவற்றிற்குப் புதிதாக வேறு ஒருபொருள் தருமாறு அவைகளை இயல்தலைப்பாக ஆள்வது மற்றொரு முறை. **கயல்விழி** நாவலில் ‘ஐம்படைத்தாலி’, ‘களப்பலி’ என்றும், **சித்திரப்பாவை** நாவலில் 'நாவினால் சுட்ட வடு' என்றும் வரும் தலைப்புக்கள் இப்பண்பில் அமைந்தவை. போருக்கு முன் யாரையேனும் ஒருவரைக் களப்பலி தருவது மரபு. இளவரசரைக் காப்பது என்னும் எண்ணந்தவிர வேறு எந்த எண்ணமும் வரக்கூடாது என்ற நிலையடைந்து சிந்தனை ஒன்றுடையனாகத் தன் மகன் விளங்கவேண்டும் என்பதால் அவன் தன் காதலைக் களப்பலியாகத் தந்துவிட வேண்டும் என்னும் பொருளை விரிக்குமாறு தந்தை மகனிடம் பேசுகின்றார்.[13] இந்த நிகழ்ச்சி இடம்பெறும் இயலின் தலைப்பு ‘களப்பலி’. **சித்திரப்பாவை** நாவலில் மாணிக்கம் ஆனந்தியிடம் முறைகேடாக நடந்துகொண்டு விடுவதையும், அதனால் அவள் மனம் துயருறுவதையும் கூறும் இயலின் தலைப்பு ‘நாவினால் சுட்ட வடு’ என்று அமைகின்றது[14]. முன்னமே உள்ள பொருள் தவிர, சொற்றொடருக்கு-பாடல் அடி, மரபுச்சொல் என்பவைகளுக்குப் புதுப்பொருள் வரும் வண்ணம் சூழலையும் கதை நிகழ்ச்சியையும் அமைத்து அச்சொற்றொடரை ஆளும் இத்திறன் அகிலனின் சிறுகதைகளிலும் காணப்படுகின்றது[15].

இயல் தலைப்பு அமைப்பதில் வினைமுற்று முன்னும் எழுவாய் பின்னும் வருமாறு அமைக்கும் கவிதை நடையிலான இயல்பு காணப்படுகின்றது. **கயல்விழி** நாவலில் ‘வந்தனள் ஒரு செந்திரு’, ‘முறையிட்டாள் நங்கை’, ‘அதிர்ந்தன முரசுகள்’ என்று வருமிடங்களில் இவ்வியல்பைக் காணலாம். வரலாற்று நாவல்களில் காணப்படும் இவ்வியல்பு கவிதை நடை-

---

13 அகிலன், கயல்விழி, ப. 71.

14. அகிலன், சித்திரப்பாவை, ப. 205.

15. வேங்கடராமன், சு., 'அகிலனின் சிறுகதைகளின் தனித்தன்மைகள்', **அகிலன் கருத்தரங்கம் ஆய்வுரைகள்**, ப. 76.

யால் வரலாற்று நாவலை அகிலன் படைக்கின்றார் என்பதை வெளிப்படுத்தும்.

இயல் தலைப்புக்கள் வினா வடிவில் அமைவது மிகுதியாக உள்ளது. **கயல்விழி** நாவலில் 'தலைவன் எங்கே?', 'சொல்லேர் உழவனோ?', 'இழிவா? அழிவா?', 'தலைவனைக் காணீரோ?' என்று வரும். **சித்திரப்பாவை** நாவலில் 'புண்ணுக்கு மருந்தா?' எனவும், **பாவைவிளக்கு** நாவலில் 'மனிதரை மாற்ற முடியுமா?', 'சந்தனக் கிளை விறகாகுமா?', 'யார் குழந்தை?' 'நம்பிக்கையா? துரோகமா?', 'கண்ணாடிச் சுவரைக் காணீரோ?' எனவும், **எங்கே போகிறோம்?** நாவலில் 'நஞ்சா? அமுதமா?', 'வினை விதைத்தால்?', 'எழுதுகோல் தெய்வமடா?', 'இப்படியும் ஓர் அன்பா?' எனவும் வரும் இடங்கள் இவ்வியல்பு அவர் நாவல்களில் மீண்டும் மீண்டும் வருகிறது என்று வலியுறுத்தும். அவ்வியலில் கூறப்போகும் கருத்து பற்றிக் குறிப்பாகக் கூறுவதாக அவ்வியல் தலைப்பு அமைகிறது. வினாவாகத் தலைப்பு அமைவதால் படிப்பவரிடையே ஆர்வ நிலையைத் தூண்டவும், வினாவிற்கான விடை பற்றிச் சிந்திக்கத் தூண்டவும் முடிகிறது. நாவலின் கதையோட்டத்தில் அவ்வினாவிற்கான விடை வந்துவிடுகின்றது. இயல் தலைப்பு வினாவாக அமைவது போன்று சிறுகதைகள் பலவற்றின் தலைப்பும் அமைகின்றது. அகிலனின் நடையில் காணப்படும் உத்திகளுள் ஒன்றாக வினா எழுப்புவதைக் கூறுவர் திறனாய்வாளர்.[16]

இயல்தலைப்பு சிறியதாக அமைந்து சுவை பயப்பனவாக விளங்குகின்றது. சிறு சிறு சொற்றொடர்களாக அமைந்து படிப்பவர் ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதாக இயல் தலைப்புக்கள் அமைவதை அகிலன் நாவல்களில் காணலாம். அந்தந்த இயலில் எந்தப் பண்பு மிகுதியாக உள்ளதோ, அதனைக் குறிப்பாகக் கூறுவதாக இயல் தலைப்பு அமைகின்றது. வரலாற்று நாவல்களில் செயல் மிகுதியாகக் காணப்படும் இயல்பிற்கு ஏற்ப செயலை விளக்குவதாக இயல் தலைப்புக்கள் அமைகின்றன. **வேங்கையின் மைந்தனில்** மிகுதியாயும், **வெற்றித்திருநகர்**, **கயல் விழி** நாவல்களில் குறைவாகவும் இவ்வியல்பு காணப்படுகின்றது. முன்னதில் நிகழ்ச்சிகள் மிகுதியாக இடம்பெற, பின்ன-

---

16 நீதிவாணன், ஜெ., 'பின்புலமும் மொழிநடையும்', **அகிலன் கருத்தரங்கம் ஆய்வுரைகள்**, ப. 422.

வைகளில் செயலும் மாந்தர் பண்பு வெளிப்பாடும் சம இடம் பெறுகின்றன. **கயல்விழி** நாவலில் விடவும் **வெற்றித் திருநகர்** நாவலில் மாந்தர் பண்புநலன் வெளிப்பாடு மிகுதியான இடம்-பெறுகின்றது. வரலாற்று நாவல் படைப்பதில் ஒன்றிற்கொன்று மாறுபட்ட நிலையில் மாந்தர்தம் செயலை மிகுதியாக விவரிக்-கும் நவிற்சிநிலையில் இருந்து அவர்தம் பண்புவிளக்க நிலைக்கு அகிலன் வளர்ந்ததை அறிய முடிகிறது. இவ்வியல்பு நாவல்க-ளின் இயல்தலைப்புக்களில் காணப்படுகிறது.

இயல்தலைப்பு என்பதை ஓர் இயலிற்கும் அடுத்த இயலிற்-கும் தொடர்புடையதாக அகிலன் அமைக்கின்றார். **கயல்விழி** நாவலில் 'கூண்டில் நுழைந்த கிளி', 'கூண்டைச் சிதைத்த குயில்' எனவும், 'அன்பெனும் பிடிக்குள்', 'அகப்பட்ட இருவர்' எனவும், 'கூத்து முடிந்தது', 'மலர்மிசை ஏகினாள்' எனவும் அடுத்தடுத்த இயல்களின் தலைப்புக்கள் தொடர்புடைத்தாய் அமைகின்றன. **சித்திரப்பாவை** நாவலில் 'நாவினால் சுட்ட வடு', 'புண்ணுக்கு மருந்தா?' எனவும், 'கேட்காத கேள்வி', 'காதல்தான் பதிலா?' எனவும் அடுத்தடுத்த இயல்களின் தலைப்பு பொருத்தமுற அமைந்து விளங்குகின்றன. அடுத்-தடுத்துத்தான் தொடர்புகொண்டு அமையும் என்பதில்லை. நாவலின் முதல் பகுதியில் எழுப்பிய வினாவிற்குப் பின் விடைதரும் வண்ணமும் இயல் தலைப்பு அமைவதை அகிலன் நாவல்களில் காணலாம். **வாழ்வு எங்கே?** நாவலில் முதல் இயல் 'நாளைக்குக் கல்யாணம்' என்று தொடங்கும்; இறுதி இயல், 'இன்றைக்குக் கல்யாணம்' என முடியும்போது ஒரு வட்டம் முழுமையாகும் தொடர்பினை உணரலாம். **சித்திரப்பாவை** நாவலில், ஆனந்தியின் பண்பு நலன் வளர்ச்சியை நாவல் இயல் தலைப்பு வழியே அகிலன் இழைத்துக் காட்டுகின்றார். ஆனந்தியின் ஓவியத்தை அவள் தந்தை வரையும் தொடக்கப்-பகுதி நிகழ்ச்சி வரும் இயல் 'பேசாப் பொற்சித்திரம்' என்று ஆக, வளர்ச்சிபெற்ற ஆனந்தியின் பண்பைக் காட்டும் இறுதிப் பகுதியில் அவள் ஓவியத்தை அண்ணாமலை முழுமையாக்கும் இயலிற்கு 'ஓவியம் பேசியது' என்று தலைப்புத் தருகின்றார்.

எங்கே போகிறோம்? நாவலில் புவனாவை அறிமுகம் செய்-யும் இயலிற்கு 'மறக்கமுயன்றமுகம்' என்றுதலைப்புத்தருகின்-றார். அவளது பண்பின் முழுப் பரிமாண வளர்ச்சி நிலையை வெளிப்படுத்திய பின் மனச்சுமையால் குமைந்து தன்னை

அழித்துக்கொண்டு மறக்கமுடியாத உயிராக அவளை வளர்த்-துக் காட்டும் நிறைநிலைக் காட்சி-விசுவரூப தரிசனம்-வரும் இயலிற்குத் 'தாயுமாகி நின்றவள்' என்று தலைப்புத் தருகின்-றார். வாழ்வு எங்கே? நாவலில் இயல் தலைப்பு அமைக்கும் பண்பை அகிலன் மேற்கொண்டார். அந்த நாவலில் இருந்து எங்கே போகிறோம்? வரை அத்திறனை அவர் கையாள்வதில் காணப்படும் வளர்ச்சியை அறிய முடிகின்றது. இதனால் கலைத்திறனை ஆள்வதில் அவர் மேற்கொண்ட புதுப்புது முயற்சியையும் அவரது நாவல் படைப்பின் வளர்ச்சியையும் அறியலாம்.

17. நா. பா. நாவல்களில் இலக்கியச் செல்வாக்கு

ஆர். ராதாகிருஷ்ணன்

நா. பார்த்தசாரதி பல சமூக நாவல்களையும், வரலாற்று நாவல்களையும் எழுதிப் புகழ் பெற்றவர். இவரது நாவல்களில் இடையிடையே கவிதைகள் பயின்றுவருவதைக் காணலாம். இவரது சமூக நாவல்களில் - குறிப்பாக - கோபுரதீபம், குறிஞ்சிமலர், பொன் விலங்கு, பட்டுப்பூச்சி, பிறந்த மண், நெற்றிக்கண், நெஞ்சக்கனல், சமுதாய வீதி, ஆத்மாவின் ராகங்கள், சத்திய வெள்ளம் ஆகியனவற்றில் கவிதைகள் எவ்வாறு ஆளப்பட்டுள்ளன என்பதைக் காணலாம்.

ஒவ்வொரு நாவல்களிலும் கவிதை பெறுமிடம்:

கோபுரதீபம்:

இதில் வரும் சுந்தரம் கல்லூரிப் படிப்பைத் துறந்து நாட்டு விடுதலைக்காகப் போராடுகிறான். பத்மா, சுசிலா, கோமு, நளினி ஆகிய நான்கு பெண்கள் அவனைக் காதலிக்கின்-

றனர். இறுதியில் நாட்டிற்காகத் தன்னுயிரையே இழக்கிறான் சுந்தரம்.

இந்நாவலின் இடையிடையே கவிதை வரிகள் இடம்பெறுகின்றன.

அந்நாளையத் தேசியக் கூட்டங்களிலும் மக்கள் மனங்களிலும் பாரதி பரவிப் பதியக் காரணமாயிருந்தவர் சிவா. குறுக்குத் துறையில் அன்று செய்த சொற்பொழிவில்,

''இதந்தரு மனையின் நீங்கி
இடர்மிகு சிறைப் பட்டாலும்
பதந்திரு இரண்டும் மாறிப்
பழிமிகுந் திழிவுற் றாலும்
விதந்தரு கோடி யின்னல்
விளைந் தெனை யழித்திட்டாலும்
சுதந்திர தேவி! நின்னைத்
தொழுதிடல் மறக்கிலேனே''

என்று சிவா அந்தப் பாட்டைப் பாடியபோது கேட்டுக்கொண்டிருந்தவர்களுக்கெல்லாம் மெய் சிலிர்த்தது.[1]

சுசிலா எழுதிய பாடலொன்றைப் படிக்கிறான் சுந்தரம். ''படிப்பதற்கு அழகாக ஒரு கவிதை போலிருந்தன அவ்வரிகள். அந்தச் சொற்களின் சேர்க்கையில், அவை தொனிக்கும் விரைவில், ஒரு சோக வேகம் தானாக ஒலிப்பதை அவன் உணர்ந்தான்.

''நெஞ்ச மெனும் மலரைத் திறந்து — உயிர்
நேச மெனும் வாசம் நுகர்ந்து
கொஞ்சி வரும் வேளையினில் — ஒரு
குளவி யிருந்து கொட்டி விட்டால் ...''

பழைய தமிழ் நூல்களிலோ, பாரதியார் பாடல்களிலோ அப்படி ஒரு பாட்டும் இல்லை. இரண்டு, மூன்று தடவை மீண்டும் மீண்டும் படித்தான். சொற்களின் பின்புலத்தில் தெளிவில்லாத உணர்ச்சியின் குமுறல் துடிதுடிப்பது தெரிந்தது.[2]

முருகன் படத்திற்கு முன்னால் உட்கார்ந்திருந்த சுசீலா சரேலென்று எழுந்தாள். அலமாரியைத் திறந்து பாரதி பாடல் புத்தகத்தை எடுத்தாள். கைக்கு வந்த பக்கமொன்றை விரித்தாள். கண்ணுக்குத் தென்பட்ட பாட்டைப் பாடினாள். பாடினாளா? இல்லை. உணர்ச்சியை, நாதத்தை வடிகாலாகக் கொண்டு வெளியிட்டாள்.

" பெண்ணென்று பூமிதனிற் பிறந்து விட்டால் — மிகப்
பீழை யிருக்குதடி தங்கமே தங்கம்;
பண்ணொன்று வேய்ங்குழலில் ஊதி வந்திட்டான்
பற்றி மறக்கு தில்லை பஞ்சை யுள்ளமே"[3]

அதையே திரும்பத் திரும்பப் பாடினாள்.

குறிஞ்சிமலர் :

குறிஞ்சிமலரில் அரவிந்தனும், பூரணியும் கதைத் தலைவன், தலைவியாக வருகின்றனர். பூரணி அரவிந்தனைக் காதலிக்கிறாள். ஆனால் அரவிந்தன் அவளைவிட்டு விலகியே செல்கிறான். கதை முடிவில் அரவிந்தன் இறக்க, பூரணி மணம் செய்துகொள்ளாமலேயே இருந்துவிடுகிறாள்.

இந்நாவலில் பூரணி தமிழ்ப் பேராசிரியரின் மகளாக வருகிறாள். எனவே இலக்கியத்தில் ஈடுபாடுகொண்டவளாகக் காட்டப்படுகிறாள்.

கவியரசர் பாரதியாரின் பாடல்தொகுதி அது. தானாகப் பிரிந்த பக்கத்தில் மேலாகத் தெரிந்த அந்தப் பாட்டு பூரணியின் அப்போதைய மனநிலைக்கு இதமாக இருந்தது.

" தேடிச் சோறு நிதம் தின்று—பல
சின்னஞ் சிறு கதைகள் பேசி—மனம்
வாடத் துன்பம் மிகவுழன்று—பிறர்
வாடிப் பல செயல்கள் செய்து—நரை
கூடிக் கிழப்பருவம் எய்திக் கொடுங்
கூற்றுக்கு இரையெனப் பின் மாயும் —பல
வேடிக்கை மனிதரைப் போலே— நான்
வீழ்வே னென்று நினைத் தாயோ?"[4]

அப்பா போன துக்கம், குடும்பத்தைத் தாங்கிக் காப்பாற்ற வேண்டிய பொறுப்பு, வீட்டைக் காலி செய்துவிட்டுப் புதிய இடம் பார்க்கும் கவலை, கையை ஒடித்துக்கொண்டு விழுந்துகிடக்கும் தம்பி, இருட்டில் வீடு தேடப்போன இடத்தில் திருட்டுக்கு ஆளாகித் தப்பின வம்பு—இத்தனை எண்ணங்களும் சுமையாகிக் கனத்து ஏங்கும் அவள் மனதில் பாரதியின் பாட்டு ஏதோ ஓர் உணர்ச்சிப் பொறியைத் தூண்டியது.[5]

கதைத் தலைவன் அரவிந்தன் பூரணியைப்பற்றிக் கவிதையே எழுதிவிடுகிறான். சந்தத்தோடு வாய்விட்டுப் படிக்கிறான்.

''தரளம் மிடைந்து—ஒளி
தவழக் குடைந்து—இரு
பவழம் பதித்த இதழ்
முகிலைப் பிடித்துச் சிறு
நெளிவைக் கடைந்து—இரு
செவியில் திரிந்த குழல்
அமுதம் கடைந்து—சுவை
அளவிற் கலந்து—மதன்
நுகரப் படைத்த எழில்''[6].

இக் குறிஞ்சிமலர் நாவலில் மட்டும் ஒவ்வொரு அத்தியாயத்தின் தொடக்கத்திலும் பாடல் வரிகள் சில இடம்பெறுகின்றன.

திருக்குறள், பரிபாடல், நற்றுணைவிளக்கம், பாரதிபாடல் கம்பன், தேவாரம், ச.து.சு. யோகி பாடல், தாயுமானவர், பாரதிதாசன் பாடல், குண்டலகேசி, கவிமணி பாடல், குமர குருபரர் பாடல், ஞானசம்பந்தர் பாடல், புகழேந்தி பாடல், திருவருட்பா, சித்தர் பாடல், திருவிருத்தம், திருமந்திரம், புறநானூறு ஆகிய இலக்கியங்களிலிருந்து சில வரிகள் ஒவ்வொரு அத்தியாயத்தின் தொடக்கத்திலும் தரப்பட்டுள்ளன. அத்தியாயங்களில் வரும் நிகழ்ச்சிகளுக்கேற்ப பாடல் வரிகள் தரப்பட்டுள்ளன எனலாம். சில அத்தியாயங்களில் பாடல் வரிகளின் கருத்து பாத்திரம் மூலமாகவோ, ஆசிரியர் வாயிலாகவோ தரப்பட்டுள்ளது.

சில அத்தியாயங்களில் பாடல் வரிகள் மட்டுமே தரப்பட்டுள்ளன அவ்வரிகளின் கருத்து இவ்வத்தியாயங்களில் மறைமுகமாக இடம்பெறுகின்றன.

குறிஞ்சிமலர் நாவலில் மட்டுமே அத்தியாயங்களின் தொடக்கத்தில் கவிதை வரிகள் இடம்பெறுகின்றன. மேலும் இந்நாவலின் மூலம் தமிழிலக்கியத்தில் நா. பா. வுக்குள்ள புலமை, பற்று வெளிப்படுகின்றது. குறிஞ்சிமலர் என்ற தலைப்பே சங்க இலக்கியத்தில் அவருக்குள்ள ஈடுபாட்டினைப் புலப்படுத்துகிறது.

''சைவசமயக் குரவர் திருநாவுக்கரசரின் தமக்கையார் திலகவதி - கலிப்பகையார் ஆகியவர்களின் நிறைவடையாத உறவு-இவற்றைச் சற்றே நினைவுபடுத்திக்கொண்டு இந்த நாவலைப் படித்தால் இதன் இலக்கிய நயம் விளங்க முடியும்[7] என்று ஆசிரியர் நா. பா. வே குறிப்பிடுகின்றார். இதன் மூலம்

பெரியபுராணத்தில் அவருக்குள்ள ஈடுபாடும், அது போன்ற கதைப்பின்னலை நாவலில் படைத்துக்காட்ட வேண்டும் என்ற அவரது விருப்பமும் புலனாகின்றன.

பொன் விலங்கு:

பொன் விலங்கு கதைத் தலைவன் சத்தியமூர்த்தி மல்லிகைப் பந்தர் கல்லூரியில் வேலை பார்க்கும் ஒரு தமிழ் விரிவுரையாளன். சத்தியமூர்த்தியும், மோகினி என்ற பெண்ணும் ஒருவரையொருவர் காதலிக்கின்றனர். சந்தர்ப்ப வசத்தால் மோகினி தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள். உண்மையுணர்ந்த சத்தியமூர்த்தி உளம் வருந்துகிறான். கதை முடிவில் வெளிநாடு செல்கிறான்.

இந்நாவலிலுள்ளே கவிதை வரிகள் அதிகம் கையாளப்பட்டுள்ளன.

சத்தியமூர்த்தி தமிழ் விரிவுரையாளர் பணிக்கான பேட்டித் தேர்வுக்கு வருகிறான் சங்க இலக்கியத்திலிருந்து ஒரு பாடல் கூறுமாறு அவனிடம் கேட்கிறார்கள். குறுந்தொகை எனும் சங்கத்தொகை நூலிலிருந்து அழகிய பாடல் ஒன்றைக் கூறி அதன் பொருளை விளக்கி விவரித்தான்.

“யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ
எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்
யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்
செம்புலப் பெயர் நீர்போல
அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே”[8]

உள்ளங்கையையும், புறங்கையையும் போலக் காதலையும், வீரத்தையும் ஒரே பொருளின் இரண்டு பக்கங்களாக வைத்துத் தமிழ்ப் புலவர்கள் ஆயிரக்கணக்கான கவிதைகளை எழுதியிருக்கிறார்கள். ஆனாலும் காதல் என்ற தத்துவத்தை மிக நுணுக்கமாகச் சொல்கிற பாட்டு இதைப்போல் வேறொன்றும் இருக்கமுடியாது. சத்தியமூர்த்தி இந்தக் குறுந்தொகைப் பாடலை விளக்கி விவரித்தபோது பூபதி மன நிறைவோடு புன்முறுவல் பூத்தார்.

மோகினியின் நீர் பெருகுகிற விழிகளைக் காணும் போதெல்லாம் ‘ஒரு தூரத்து நண்பருக்கு’ என்ற தலைப்பில் தொகுக்கப்பெற்றிருக்கும் கவி பைரனின் ஆங்கிலக் கவிதை ஒன்றை நினைவுகூர்ந்தான் அவன்

“நாம் இருவரும் சந்தித்துப் பிரிந்தபோது கண்ணீரும் அமைதியுமே இருந்தன” என்று ஆரம்பமாகிற அந்தப் பாடல்

'கண்ணீராலும், அமைதியாலுமின்றி இதை நான் எப்படி வர-வேற்க முடியும்?' என்ற கேள்வியோடு முடியும்.

'வென் வீ டூ பார்ட் தேட் இன் சைலன்ஸ் அன் டியர்ஸ்' என்ற ஆரம்ப வரிகளும் 'ஹௌ ஹிட் ஐ தீ வித் சைலன்ஸ் அன் டியர்ஸ்' என்ற இறுதி வரிகளும் அதே கவி வடிவத்தோடு அவன் இதயத்தில் மீண்டும் மீண்டும் பதிந்து உறைகிற ஞாபக-மாகச் சுழன்றன[9]

பாரதிக்கு ஒரு கவிதை நினைவு வந்தது. அம்பிகாபதி அமராவதி கதையை நவீன காவியமாக எழுதி வெளியிட்-டிருந்தார் நவநீதகவி என்ற ஒரு மறுமலர்ச்சித் தமிழ்க் கவிஞர். அதில் ஒரு பாட்டு பாரதிக்கு மனப்பாடமே ஆகியிருந்தது. அவளுக்கு மிகவும் பிடித்த பாட்டு அது.

"பார்க்கத் தவித்துப் பார்த்ததுவும்
பாரா திருந்தே தவித்ததுவும்
யார்க்கும் தெரியா திணைந்ததுவும்
யாரும் அறிந்தே பிரிந்ததுவும்
பேசத் தவித்துப் பேசியதும்
பேசா திருந்தே தவித்ததுவும்
நேசம் தெரிந்து மணந்ததுவும்
நீசர் கலைக்கக் கலைந் தனவே"

கவிதை இன்பத்துக்காக நூறு பாடல்களே உள்ள அந்தப் புத்-தகத்தை ஏழெட்டு முறை படித்திருக்கிறாள் அவள். இந்தப் புத்தகத்தின் பெயரே 'ஞாபக மலர்கள்' என்று வைக்கப்பட்-டிருந்தது.[10]

பைரனின் 'ஷி வாக்ஸ் இன் பியூட்டி'என்று தொடங்கும் ஆங்கிலக் கவிதையை, பாரதியாரின் 'அழகுத் தெய்வம்' என்ற கவிதையோடு ஒப்பிட்டு மாணவர்களுக்கு விளக்கினான் சத்திய-மூர்த்தி. அவன் நினைப்பில் மோகினியின் நீர் பெருகும் விழி-கள் தோன்றின. 'ஷி வாக்ஸ் இன் பியூட்டி லைக் தி நைட் ஆப் கிளவுட்லஸ் கிளைம்ஸ் அன் ஸ்டாரி ஸ்கைஸ்' என்ற வரி-களைத் தொடங்கியதுதான் அவனுக்கு நினைவிருந்தது. பின் அவன் அந்தக் கவிதையில் இரண்டறக் கலந்து விட்டான்.

'எ மைன்ட் அட் பீஸ் வித் ஆல்
பிலோ எ ஹார்ட் - ஹுஸ் லவ் இஸ்
இன்னசன்ட்'

என்று கூறி முடித்தான். அந்தப் பாடலின் நடுவே 'ஹௌ பியூர்,' 'ஹௌ டியர்' என்ற தொடர்களை ஒலித்தபோதும்

மோகினி பரிபூரணமாக அவன் மனக்கண்களில் தோன்றி-னாள்[11]

நவநீத கவியின் அற்புதமான கவிதை ஒன்றைச் சத்திய-மூர்த்தி நினைவுகூர்வது வழக்கம். பக்குவமான நல்ல மனித-னுடைய சராசரி உள் மனத்தின் அந்தரங்கமான ஏக்கங்களும், தாபங்களும், தாகங்களும், சுயமாக ஒலிக்கிற நல்ல கவிதை-களை அந்தத் தலைமுறையில் நவநீத கவி ஏராளமாகப் பாடி-யிருந்தார். அவற்றில் சத்தியமூர்த்தி அடிக்கடி நினைவுகொள்-கிற கவிதை இது:

'' இதழ் மலர்ப் பொழிலில் எண்ணங்கள் மலர்ந்திருக்க
எண்ணமலர்க் குவையில் ஏடெழுதும் கவியிருக்கக்
கண்ணும் மனமும் பசித்திருக்கக் கண்டவுலகில் பொய்யிருக்க
எண்ணும் எழுத்தும் சலித்திருக்க ஏதோ நலிந்திருந்தேன்
என்னுள் மெலிந்திருந்தேன் .... ''[12]

மதுரை இரயில்வே மேற்பாலத்தில் நின்றுகொண்டிருக்கும் சத்தியமூர்த்திக்கு வில்லியம் வேர்ட்ஸ் வொர்த்தின் கவிதை ஒன்று ஞாபகம் வருகிறது. அக் கவிதையில் வெஸ்ட் மினிஸ்டர் பாலத்திலிருந்து இலண்டன் தெரிகிற கோலத்தை உள்ள-முருகச் சொல்லியிருக்கிறான் வேர்ட்ஸ்வொர்த்.

' எர்த் ஹேஸ் நாட் எனிதிங் டு ஷோ மோர் பேர் ' என்று கம்பீரமாகத் தொடங்குகிறது அக் கவிதை.

இன்னொரு இடத்தில் மோகினியைப்பற்றி நினைக்கும்-பொழுது 'ஹெர் லைப் இஸ் எ ரிவால்விங் டிரீம்' என்று கவிக்-குயில் சரோஜினி நாயுடு பாடியிருக்கிற ஆங்கிலப் பாடல் வரி ஒன்றை நினைவுகூர்ந்தான் சத்தியமூர்த்தி.

கதை முடிவில் மோகினி இறந்துபோகிறாள். நவநீத கவியின் ' மானசீக நினைவுகள் ' என்ற புத்தகத்தை விமானத்-தில் பிரித்துப் படிக்கிறான் சத்தியமூர்த்தி.

பொன் விலங்கு நாவலின் கதைத் தலைவன் தமிழ் விரி-வுரையாளனாக இருப்பதால் கவிதை வரிகள் இந் நாவலில் அதிகம் இடம்பெறுகின்றன.

பிறந்த மண் :

இக்கதையின் நாயகன் அழகிய நம்பி வேலை தேடிப் பிரம-நாயகத்தோடு இலங்கை செல்கிறான். பிரமநாயகம் கடையில் வேலைக்கு அமர்கிறான். அங்கே பூர்ணா எனும் பெண் செக்-ரட்டரியாக இருக்கிறாள். கதை நடுவில், பூர்ணா பிரமநாய-

கத்தை வருமானவரி அதிகாரிகளுக்குக் காட்டிக்கொடுக்க, பிரமநாயகம் பூர்ணாவைக் கொலை செய்கிறார். அழகியநம்பிக்கு இலங்கை வாழ்வு வெறுத்துப்போகிறது. பிறந்த மண்ணுக்கே திரும்பிவிடுகிறான்.

''அவன் பார்த்தமட்டில், கேள்விப்பட்டமட்டில் பூர்ணா என்ற பெண்ணின் குணச்சித்திரம் அவன் மனத்தில் எந்த அளவு உருவாகியிருந்ததோ அதன் விளைவுதான் அவன் பயம்.

கல்லூரியில் படித்த தமிழ்ப் பாடப் பகுதிகளிலிருந்து ஒரு செய்யுள் வரி அவனுக்கு நினைவு வந்தது

''உறங்கு மாயினும் மன்னவன் தன்னொளி
கறங்கு தெண்டிரை வையகம் காக்குமால்''

அரசன் தூங்கிக்கொண்டிருந்தாலும் அவனுடைய ஆற்றலின் ஒளி அவனால் ஆளப்படுகிற பிரதேசம் முழுவதும் தீங்கோ, தவறோ நேர்ந்துவிடாமல் காத்துக்கொண்டிருக்கும் என்பது இதனுடைய கருத்து. இதுபோலவே பூர்ணாவின் சாகச ஒளியின் ஆற்றல் அந்த அறை முழுவதும் நிரம்பியிருப்பது போல் ஒரு மனப் பிராந்தி ஏற்பட்டிருந்தது அவனுக்கு.[13]

நெற்றிக்கண்:

நெற்றிக்கண் நாவலில் பத்திரிகையாளன் சுகுணன் துளசியைக் காதலிக்கிறான் ஆனால் காதல் நிறைவேறாமல் போகிறது. எனினும் துளசி மானசீகமாக சுகுணனையே நினைந்து ஏங்குகிறாள். மறைமுகமாகப் பல வகைகளிலும்சுகுணனுக்கு உதவி செய்கிறாள்.

இந்நாவலில் வரும் சுகுணன் இலக்கிய ஈடுபாடுகொண்ட பத்திரிகையாளன். 'தோழி' என்ற தன்னுடைய புகழ்பெற்ற நாவலில் முன்பு அவன் ஒரு சிறு கவிதை எழுதியிருந்தான்.

'' முகிலு மிருளும் கலந்து பின்
மூண்டு சரிந்த கருங் குழலாள்
துகிலும் பட்டும் புனைந்து பின்
தோன்றி வந்த பெண் மயிலாள்
குயிலும் தேனும் இணைந்து பின்
கூவிப் பதித்த சொல் லிசையாள்
வெயிலும் ஒளியும் செம் பொனும்
வீதமாகச் சமைத்த மேனியினாள் ''

என்ற அந்தக் கவிதைக்கு அவள் உடம்பே அவனறிந்த சாட்சி.[14]

அமைதியான இரவில் 'கடற்கரைத் தாழம்பூ' என்ற பெயரில் ஒரு கவிதை எழுதினான் சுகுணன்.

''பூத்துப் பொலிந் திருந்தாய்— நறும்பூவே
பொன்னின் மெருகேறிப்
பொலி மின்னின் ஒளியேறிக்
கீற்று வெடித் திருந்தாய் ....
நாற்றில் மடியும் பயிர்போல வெறும்
நாற்றக் கடலுள் சிறுமடலாய்
நானும் நீயும் உதிர்த்திடுவோம்''

என்று முடிந்திருந்தது அக் கவிதை.[15]

சமுதாய வீதி:

சமுதாய வீதியில் முத்துக்குமரன் என்ற கவிஞனும், மாதவி என்ற நாடக நடிகையும் ஒருவரையொருவர் காதலிக்கின்றனர். முத்துக்குமரன் கவிஞகைப் படைக்கப்பட்டுள்ளான். அவன் தன் காதலியைக் காணும்போதெல்லாம் கவிதை படைக்கிறான்.

அவருடைய குரலைப் புகழ்ந்து ஒரு கவிதை பாடிப் பார்க்க வேண்டும் போல் தோன்றியது அவனுக்கு.

'' தென்றல் வீசிடும் சுகமும் நறுந்
தேனைக் குழைக்கும் நயமும்
ஒன்றிப் பேசிடும் குரலாயின் — அது
உரைக்கும் இன்னிசை யாகாதோ?
மன்றில் பாடும் பாடல் போல்—சிலர்
மனத்திற் பாடும் பாட்டுண்டு
ஒன்றிக் கேட்கும் இசையுண்டு — இவ்
வுலகிற் கோர் இசையுமுண்டு''

எனப்பாடுகிறான்[16]

ஆத்மாவின் ராகங்கள்:

இந்நாவலில் நாட்டு விடுதலைப் போராட்ட நிகழ்ச்சிகள் ஒருபுறமும், ராஜாராமன் - மதுரம் காதல் ஒருபுறமும் இடம்பெறுகின்றன. பாரதியின் பாடல் வரிகள் இந்நாவலில் இடம் பெறுகின்றன.

'' பயமெனும் பேய்தன்னை விரட்டி யடித்தோம்
பொய்மைப் பாம்பைப் பிளந்து உயிரைக் குடித்தோம்''

என்று மனப்பாடம் செய்திருந்த பாட்டு ராஜாராமனுக்கு நினைவிற்கு வந்தது.[17]

வேலூர் சிறையில் 'வந்தே மாதரம் என்போம் எங்கள் மாநிலத் தாயை வணங்குதும் என்போம்' என்ற பாடலைச் சேர்ந்து பாடுகின்றனர்.

மதுரத்தை நினைத்து ராஜாராமன் ஒரு பாடல் எழுது-கிறான்.

'' எல்லை யிலாததோர் காட்டிடை — நள்
ளிரு ளென்றும் ஒளி யென்றும்
சொல்ல வொணாத தோர் மயக்கத்தே இளஞ்
சோகக் குயில் ஒன் றிசைக்கிறது — அதன்
சுவடு முழுதும் தெரியுதிலை
சோகம் முழுதும் புரியுதிலை
தொல்லைப் பழங்காலம் முதலாய் — எனைத்
தேடி அலையும் குரல்
சொல்லைக் குழைத் தாளுங்குரல் — ஒரு
சோகம் மூதிர்ந்து முதிர்ந்தூறிப்
பல்லாயிர மூழிகள் தொடர்ந்து
பாடிப் பசித்த குயிலின் குரல்'' ... . [18]

இக் கவிதை வரிகள் இந்நாவலில் பல இடங்களில் பயின்று வருகின்றன. ராஜாராமன் மதுரத்தின் மீது கொண்டுள்ள அன்-பின் தெளிவை இவ்வரிகள் காட்டுகின்றன.

சத்திய வெள்ளம்:

மல்லிகைப் பந்தர் பல்கலைக்கழக மாணவன் பாண்டியன் பல போராட்டங்களில் ஈடுபட்டு வெற்றி பெறுகிறான். அன்று மல்லிகைப் பந்தல் இருந்த அழகை எண்ணியபோது,

''அருவிகள் வயிரத் தொங்கல்
சுடர்கொடி பச்சைப் பட்டே
குருவிகள் தங்கக் கட்டி
குளிர்மலர் மணியின் குப்பை
....
கருந்தமிழ்ச் சொல்லுக் குள்ளே
கருத்துக்கள் இருத்தல் போலே
இருள் மூடிற்றுக் குன்றத்தை''

என்ற பாரதிதாசனின் அழகின் சிரிப்புப் பாட்டு பாண்டிய-னுக்கு ஞாகம் வந்தது[19].

கண்ணுக்கினியாள் பாண்டியனுக்கு எழுதும் கடிதத்தில் நவநீத கவியின் கவிதை வரிகளை எழுதுகிறாள். அது ஒரு புதுக்கவிதை:

''நட்சத்திரங்களும் முழுநிலாவும் எங்களுக்காகவே என்று
நாங்கள் நினைத்திருந்தோம்- ஆனால் இங்கே
எங்கள் காதலின் வசந்தகாலங்கள் கழிந்த பின்னும்

அவை எப்போதும் போல வானில் இருந்தன

....

தத்துவங்கள் நிலைப்பதற்காக மனிதர்களை ஏமாற்றாதீர்கள்

மனிதர்கள் நிலைப்பதற்கான சுகங்களைத் தாருங்கள்''

'இந்தக் கவிதையை மட்டும் அல்லாமல் நவநீத கவியின் எல்லாக் கவிதைகளையுமே நீங்கள் படிக்கவேண்டும். என் தவிப்புகளை நான் சொல்வதைவிட நவநீத கவியின் கவிதை மூலம் அதை நான் சுலபமாக உங்களுக்குச் சொல்லிவிட முடி-கிறது' என்கிறாள் கண்ணுக்கினியாள். [20].

சில முடிவுகள் :

நா. பா. நாவல்களில் இடம் பெறும் கவிதைச் செல்வாக்-கினை இரு வகைகளாகப் பகுக்கலாம். I) நேரடிச்செல்வாக்கு II) மறைமுகச் செல்வாக்கு. நேரடிச் செல்வாக்கு என்பதனை மூன்று வகைகளாகப் பகுக்கலாம்.

1) நாவலின் தொடக்கத்தில் ஆசிரியரே கவிதை வரிகளைக் கொடுத்துச் செல்வது. குறிஞ்சிமலர் நாவலில் மட்டும் இதனைக் காணமுடியும்
2) பாத்திரங்களின் கூற்றாகக் கவிதை வரிகளைக் கையாளு-தல்.
3) நவநீத கவி என்ற கற்பனைக் கவிஞரை உருவாக்கி அவர் பாடியதாகச் சில கவிதை வரிகளை எடுத்தாளுதல்.

இவ்வாறு இடம்பெறும் கவிதைகளும் மூன்று வகைகளில் அடங்கும். அவையாவன:

1) தமிழ் இலக்கியக் கவிதைகள்.
2) ஆங்கில இலக்கியக் கவிதைகள். (பைரன், டிரைடன் வேர்ட்ஸ்வொர்த், சரோஜினி நாயுடு ஆகியோர் எழுதிய கவிதைகள்)
3) நா. பா. வே. எழுதிய கவிதைகள்.

கவிதைகளை நேரடியாகக் கையாளுவது கதைப்போக்-கினைக் காட்டவும், பாத்திரங்களின் தன்மையினைக் காட்ட-வும், ஆசிரியரின் இலக்கிய ஈடுபாட்டினைக் காட்டவும் பயன்-படுகிறது எனலாம்.

I) நேரடிச் செல்வாக்கு:

1. கதைப்போக்கிற்கேற்ப :

நா.பா வின் நாவல்களை மொத்தமாக ஆராய்ந்து பார்க்-கையில் கதைப்போக்கிற்கேற்ப கவிதைகள் ஆளப்பட்டிருக்-கின்றன என்பதை அறியலாம்

குறிஞ்சிமலர் நாவல் தமிழ்ப் பேராசிரியர் மகளான பூரணி-யின் கதையாக இருப்பதால் இந்நாவலில் கவிதைகள் அதிகம் ஆளப்பட்டுள்ளன. நா பா வே. குறிப்பிடுகிறார். 'தமிழ்இலக்கிய அறிவை ஓரளவு பரப்ப வேண்டும் என்பதற்காகக் கதை நிகழ்ச்சியோடு ஒட்டிய பாடல் வரிகள் சிலவற்றை வாராவாரம் தொடக்கத்தில் தந்தேன். இவற்றில் சில நானே எழுதியவை. வாசகர்கள் இதைப் பெரிதும் விரும்பி வரவேற்றார்கள் என்று தெரிந்து மகிழ்ந்தேன்'' [21] குறிஞ்சி மலரைத் தவிர பிற நாவல்-களில் அத்தியாயங்களின் தொடக்கத்தில் பாடல் வரிகள் தரப்-படவில்லை.

2. பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப :

பாத்திரங்களை நேரடி முறையிலும் படைப்பர்; நாடக முறையிலும் படைப்பர். நேரடி முறையில் ஆசிரியரே நேரடி-யாகப் பாத்திரத்தைச் சித்தரிப்பார். நாடக முறையில் பாத்-திரத்தின் பேச்சு, நடத்தை, உணர்வுகள் ஆகியன பாத்திரத்-தின் வாயிலாகவே காட்டப்படும். இதன் மூலம் பாத்திரத்தின் தன்மையினை நாம் உய்த்துணர இயலும்.

உரையாடலின் மூலம் பாத்திரப் பண்பு விளக்கப்படும்-போது, பேச்சுக்கள் இயல்பானதாகவும், செயற்கை வண்ணம் கலவாதனவாகவும் இருக்க வேண்டும்.

''நாவலில் வரும் உரையாடல் கதை மாந்தரின் பண்பு விளக்கம், கதையின் இயக்கம் முதலியவற்றிற்குக் காரணமா-கிறது எனலாம்'' என்கிறார் ஸ்டீபன் மினாட். [22]

(அ) குறிஞ்சிமலர் பூரணி, பொன் விலங்கு சத்தியமூர்த்தி ஆகிய இருவரும் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களை நன்கு கற்றவர்-கள். குறிஞ்சிமலர் பூரணியின் தந்தை தமிழ்ப் பேராசிரியர். பூரணிக்கு ஆழ்ந்த இலக்கிய அறிவைப் புகட்டியிருந்தார் அவர். பொன் விலங்கு சத்தியமூர்த்தி ஒரு தமிழ் எம். ஏ, எனவே இலக்கியத்தில் அவனுக்கு இயல்பாகவே ஆழ்ந்த பயிற்சி உண்டு.

(ஆ) மற்ற பாத்திரங்களான கோபுரதீபம் சுசீலா, நெற்றிக்-கண் சுகுணன், சமுதாய வீதி முத்துக்குமரன், சத்திய வெள்ளம் பாண்டியன் ஆகியோர் தமிழிலக்கியத்தில் ஈடுபாடு மிக்கவர்-களாகக் காட்டப்படுகிறார்கள்.

(இ) தமிழ்க் கவிஞர்களாகச் சில பாத்திரங்களைக் கிண்ட-லாகப் படைத்துள்ளார். நெற்றிக்கண்ணில் வரும் பாண்டு-ரங்கனார், சத்திய வெள்ளத்தில் வரும் அழகமுத்து ஆகியோர் இப்பிரிவிலடங்குவர்.

ஆசிரியரின் இலக்கிய ஈடுபாடு :

ஆசிரியரின் இலக்கிய ஈடுபாட்டினைக் காட்ட நாவலில் ஆளப்படும் கவிதை வரிகள் பயன்படுகின்றன. ஆசிரியர் நா. பார்த்தசாரதி மதுரைத் தமிழ்ச் சங்க வித்துவான் தேர்வில் தேறியவர். ஆசிரியரின் அனுபவம், ஆற்றல், கல்வி, ஆளுமை, பண்பு முதலியன எழுத்தில் பிரதிபலிக்கின்றன.

நவநீத கவி என்ற ஒரு கற்பனைப் பாத்திரத்தைத் தனது நாவல்களில் படைத்து ஆசிரியர் நா. பா. வே கவிதைகள் எழுதுகிறார். பொன் விலங்கு, சத்திய வெள்ளம் போன்ற நாவல்களின் தலைமைப் பாத்திரங்கள் இந் நவநீத கவியின் கவிதைகளால் கவரப்பட்டிருக்கின்றன. சத்திய வெள்ளம் நாவலில் நவநீத கவியின் கவிதைகள் அதிக இடம்பெறுகின்றன.

நா. பா. வைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் டாக்டர் மு. வ. ''புலவர் திரு. பார்த்தசாரதி பழந்தமிழிலக்கியங்களை நன்கு கற்றுணர்ந்தவர். புதுத் தமிழிலக்கிய வளர்ச்சியையும் நன்கு அறிந்தவர் என்கிறார்.''[23]

டாக்டர் மு. வ. குறிப்பிடுவது போல நா. பா. விடம் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களின் தாக்கம் உண்டு. நா. பா. குறிஞ்சிமலர் நாவலில் குறிப்பிடுகிறார்: ''குறிஞ்சி நிலமாகிய திருப்பரங்குன்றத்தில் தொடங்கிய கதையைக் குறிஞ்சி நிலமாகிய கோடைக்கானலில் முடித்தேன். கதை நிகழ்ச்சியில் முதல் முறை குறிஞ்சி மலர்ந்தபோது என் கதைத் தலைவியும் மனம் மலர்ந்து அரவிந்தனைக் கண்டு பேசி நிற்கிறாள். கதை முடிவில் இரண்டாம் முறை குறிஞ்சி மலரும்போது என் கதைத் தலைவி பூரணியின் கண்களில் சோகம் நீரரும்பித் துயரோடு நிற்கிறாள். இந்தக் கதையில் குறிஞ்சிமலர் போல் அரிதின் மலர்ந்த பெண் அவள். குறிஞ்சியைப் போல் உயர்ந்த இடத்தில் பூத்தவள் அவள். நித்திய வாழ்வு வாழ்பவள் அவள்'' என்கிறார்.[24]

மேலும் அவரே, ''தமிழிலக்கிய அறிவை ஓரளவு பரப்ப வேண்டுமென்பதற்காகக் கதை நிகழ்ச்சியோடு ஒட்டிய பாடல் வரிகள் சிலவற்றை வாராவாரம் தொடக்கத்தில் தந்தேன். இவற்றில் சில நானே எழுதியவையும் உண்டு. வாசகர்கள்

இதைப் பெரிதும் விரும்பி வரவேற்றார்கள் என்று தெரிந்து மகிழ்ந்தேன்'' என்கிறார்.

சைவசமயக் குரவர் திருநாவுக்கரசரின் தமக்கையார் திலகவதி—கலிப்பகையார் ஆகியோரது சாயலை இந்நாவலில் கொணர விழைகிறார்.

பிற படைப்புக்கள்:

ஒரு ஆசிரியனின் பிற படைப்புக்களைக்கொண்டும் ஒரு நாவலை மதிப்பீடு செய்யலாம். நா.பா. சொல்லின் செல்வம் (தொல்காப்பிய ஆய்வு), கவிதைக் கலை (யாப்பிலக்கணம்), மொழியின் வழியே, நானூறில் நல்ல காட்சிகள், மணிவண்ணன் கவிதைகள், வெற்றிமுழக்கம்(உதயணன் கதை), அறத்தின்குரல் (வில்லிபாரதம்) போன்ற பிற படைப்புக்கள் அவருக்குள்ள இலக்கியப் பயிற்சியைத் தெளிவாக்குகின்றன. எனவே இலக்கிய ஈடுபாடு மிக்க தமிழாசிரியராயிருந்த நா. பா. நாவல்களில் கவிதைச் செல்வாக்கு மிகுதியாக இருப்பது இயல்பே.

II. மறைமுகச் செல்வாக்கு:

1. கதையமைப்பில்.

பெரியபுராணச் செல்வாக்கு குறிஞ்சிமலர் நாவலின் கதையமைப்பில் காணப்படுகிறது. திலகவதியாரின் தியாக வாழ்வைப் பூரணி மூலம் காட்டிச்செல்கிறார் நா. பா.

2. பாத்திரப்படைப்பில்:

காப்பியங்களை ஆழ்ந்து கற்றவர் நா. பா. காப்பிய நாயகர்கள் மிக உயர்வாகப் படைக்கப்படுவர். இவரது கோபுரதீபம் சுந்தரம், குறிஞ்சிமலர் அரவிந்தன்—பூரணி. பொன் விலங்கு சத்தியமூர்த்தி, பிறந்த மண் அழகியநம்பி, நெற்றிக்கண் சுகுணன், சமுதாய வீதி முத்துக்குமரன், ஆத்மாவின் ராகங்கள் ராஜாராமன், சத்திய வெள்ளம் பாண்டியன் ஆகியோரை மிக உயரிய பாத்திரங்ளாகப் படைக்க முற்பட்டுள்ளார். இது காப்பியங்களின் மறைமுகத் தாக்கம் இவரிடமிருப்பதைக் காட்டுகின்றது.

3. நடையில்:

இவரது நடையில் இலக்கியங்களின் மறைமுகச் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது. கவிதை நடையில் எழுத முற்பட்டி-

ருக்கிறார். ஆரம்பகால நாவலான குறிஞ்சிமலர், தற்போது வெளிவந்துள்ள சத்திய வெள்ளம் ஆகிய நாவல்களிலுள்ள சில பகுதிகளைப் பார்ப்பதன் மூலம் இக்கருத்தை அறியலாம்.

குறிஞ்சிமலர்:

''பிரபஞ்சப் பூச்செடியில் மறுபடியும் ஒரு நாள் மலர் பூத்துக்கொண்டிருந்தது. மார்கழி மாதத்து வைகறை உலகம் முழுவதுமே பனித்துளி நீங்காத ரோஜாப்பூக்களால் கட்டிய பூ மண்டபம் போல் புனிதமானதொரு குளிர் பரவியிருந்தது. மலரின் மென்மையில் கலந்து இழையோடும் மனம் போல் அந்தக் குளிரோடு கலந்து வீசும் இதமான மென்காற்று. புலர்ந்தும், புலராமலும் இருக்கிற பேரரும்பு போல் விடிந்தும் விடியாத பேதைப் பருவத்து இளம்காலை நேரம். கீழ்வானத்து ஒளிக்குளத்தில் வைகறை நங்கை இன்னும் மஞ்சள் பூசிக் குளிக்கத் தொடங்கவில்லை''[25]

சத்திய வெள்ளம்:

'' மலையின் எல்லாப் பகுதிகளிலும் பன்னீர் தெளிப்பது போல் பூச்சாரல் பெய்துகொண்டிருந்தது. விடிந்த பின்னும் மெல்லிய மங்கலான இருள் மூட்டம் மலையைச் சூழ்ந்திருந்தது. தூரத்து மலை முகடுகளில் வைரக் கற்கள் உருகி ஒழுகுவது போல அருவிகள் தெரிந்தன. வானிலிருந்து மாவைக் கொட்டு-வது போல் சாரல் மேகங்களிலிருந்து இறங்கும் அழகு கண்-கொள்ளாக் காட்சியாயிருந்தது.''[26]

4. கதைக் கருவில்:

காதல், தியாகம், நாட்டுப்பற்று போன்றவற்றைக் கருக்-களாகப் படைகிறார் நா. பா பாரதி பாடல் சங்க இலக்கி-யம் போன்றவற்றின் மறைமுகச் செல்வாக்கு இக்கதைக்கருக்-களை உருவாக்கப் பயன்பட்டுள்ளது. எனலாம் காதல் மிக உயரிய காதலாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறது. சுந்தரம்-சுசீலா, அரவிந்தன்-பூரணி, சத்தியமூர்த்தி-மோகினி, சுகுணன்-துளசி, ராஜாராமன்-மதுரம், பாண்டியன்-கண்ணுககினியாள், ஆகி-யோரது காதல் சித்தரிப்பில் சங்ககாலக் காதலின் மறைமுகத்-தாக்கத்தைக் காண முடிகிறது. காதலர்தம் மனவொற்றுமை-யே அகத்திணையின் உயிர்ப் பண்பு இவ் வொற்றுமையை உள்ளப்புணர்ச்சி என்று அகவிலக்கணம் கூறும். ஆத்மாவின்

ராகங்கள், கோபுரதீபம் போன்றவற்றில் காணும் நாட்டுப்பற்றிற்குப் பாரதியின் மறைமுகச் செல்வாக்கே காரணம்.

நா. பா. வின் வரலாற்று நாவல்களான பாண்டிமாதேவி, மணிபல்லவம், கபாடபுரம், வஞ்சிமாநகரம், நித்திலவல்லி போன்றவற்றின் கருவிற்கும் கதையமைப்பிற்கும் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் மிகுதியாகப் பயன்பட்டிருக்கின்றன. மணிபல்லவம், வஞ்சிமா நகரம், கபாடபுரம் ஆகிய மூன்று நாவல்களும் சங்க இலக்கியங்களில் கிடைக்கும் வரலாற்றுச் செய்திகளை அடிப்படையாகக்கொண்டு எழுதப்பட்டவையே. நித்திலவல்லி எனும் நாவல் களப்பிரர்காலச் சூழ்நிலையைக் காட்டுகிறது. திருத்தொண்டர் புராணம், கல்லாடம், பரிபாடல், புறநானூறு, கலித்தொகை, பெருந்தொகை போன்ற இலக்கியங்கள் இந்நாவல் எழுதப் பயன்பட்டிருக்கின்றன.

மேனாட்டு நாவலாசிரியர்களும் பழைய இலக்கியங்களின் தாக்கத்திற்கு உள்ளாகியிருக்கிறார்கள். ''ஷேக்ஸ்பியரின் தாக்கம் பல நாவலாசிரியர்களிடம் காணப்படுகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் நாட்டுப்புறப் பாத்திரங்களை ஸ்காட், ஜார்ஜ் எலியட், ஹார்டி ஆகியோரது நாவல்களில் காணலாம். இதேபோல, ஷேக்ஸ்பியரது கதாநாயகிகளை, ஃபீல்டிங், மெரிடித் ஆகியோரது நாவல்களில் காணலாம். இங்கிலாந்தில் ஷேக்ஸ்பியரது புகழ் இருக்கும் வரை ஷேக்ஸ்பியரது தாக்கம் நாவல் உலகிலும் இருந்துகொண்டேதான் இருக்கும்'' என்கிறார் ஆலன்.[27]

நா. பா. நாவல்களில் காணப்படும் இலக்கியச் செல்வாக்கு பயன்பாட்டு நோக்கத்தோடே இடம்பெற்றுள்ளது என்ற முடிவினை நம்மால் பெறமுடியும்.

18. ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் பெண்கள்

இரா.மோகன்

'தமிழ்ச் சிறுகதை உலகில் இந்த அரை நூற்றாண்டுக் காலத்தில் உலகின் தரத்துக்கு உகந்த கதைகளை எழுதித் தமிழையும் தங்களையும் உயர்த்திக்கொண்ட ஒரு சில எழுத்தாளர்கள் உண்டு. அவர்களில் நானும் ஒருவன். இந்த உண்மையை யார் சொன்ன போதிலும் அது வெறும் புகழ்ச்சி ஆகி விடாது'[1] என்று 'ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகள்' என்னும் தொகுதியில் தம்மை அறிமுகம் செய்து கொள்ளும் ஜெயகாந்தன் பரந்த புகழுக்கும், நிறைந்த பாராட்டுக்கும் உரிய ஓர் எழுத்தாளர். அவருடைய சிறுகதைகள் பதின்மூன்று தொகுதிகளாக வெளிவந்துள்ளன. அவற்றின் பெயர்களும், அவை முதற்பதிப்பாக வெளிவந்த ஆண்டும், அவற்றில் இடம்பெற்றுள்ள சிறுகதைகளின் எண்ணிக்கையும் முறையே வருமாறு :

---

1. ஜெயகாந்தன், ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகள், முன்னுரை, p.v.

எண்	தொகுதியின் பெயர்	முதற்பதிப்பு வெளிவந்த ஆண்டு	இடம்பெற்றுள்ள கதைகள்
1.	உதயம்	1954	7
2.	ஒரு பிடி சோறு	1958	12
3.	இனிப்பும் கரிப்பும்	1960	11
4.	தேவன் வருவாரா?	1961	11
5.	மாலை மயக்கம்	1962	10
6.	சுமைதாங்கி	1962	11
7.	யுகசந்தி	1963	16
8.	உண்மை சுடும்	1964	12
9.	புதிய வார்ப்புகள்	1965	9
10.	சுய தரிசனம்	1967	7
11.	இறந்த காலங்கள்	1969	8
12.	குரு பீடம்	1971	9
13.	சக்கரம் நிற்பதில்லை	1975	5

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் தலைமை மாந்தராக வரும் பெண்களை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம் ஆகும். பெண்களைப் படைப்பதில் காலப்போக்கில் ஆசிரியரின் எழுத்தில் நேர்ந்த மாறுதல், பெண்மை, பெண்ணுள்ளம், பெண் வாழ்க்கை, தாய்மை ஆகியவை பற்றிய அவரது கருத்துக்கள், சமுதாயம், குடும்பம் ஆகிய இரு நிலைகளில் அமைத்து அவர் பெண்களைப் படைத்துள்ள பாங்கு-இவையே இக்கட்டுரையில் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

பெண்மையும் தாய்மையும்

பெண்ணுள்ளம், பெண் வாழ்க்கை, தாய்மை ஆகியவை பற்றிய கருத்துக்களை ஜெயகாந்தன் தம் கதைகளில் ஆங்காங்கே வெளியிட்டுள்ளார். பெண்ணுள்ளத்தின் ஆழத்தையும், பெண் வாழ்க்கையின் அவலத்தையும், தாய்மைப் பேற்றின் தனிச் சிறப்பையும் தம் கதைகளில் வரும் மாந்தர்களின் வாயிலாக அவர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

ஜெயகாந்தனுக்குப் பெண்மையின் அழகிலும் அடக்கத்திலும் அமைதியிலும் ஆழ்ந்த ஈடுபாடு உண்டு. ''அத்தனை

அர்த்தங்களுக்கும் பதில் உரைப்பது போல் அடக்கமாய், பெண்மை நலன் மிகுந்த அமைதியோடு புன்னகை சிந்தினாள் கோதை''[2] என 'உண்மை சுடும்' என்னும் கதையில் வரும் பகுதி அவ்வீடுபாட்டைத் தெள்ளிதின் புலப்படுத்த வல்லதாகும்.

பெண்ணுள்ளத்தை அளவிடுதல் என்பது அரிதினும் அரிய செயல் ஆகும். 'ராசா வந்துட்டாரு' என்னும் கதையின் இறுதியில் பெண்ணின் உள்ளம் பற்றிய ஒரு குறிப்பு வருகின்றது: ''பெண்ணின் மனத்தை, அதன் வைராக்கியத்தை, சபலத்தை, உயர்வை, தாழ்வை அளவிட்டுவிட முடியுமா?''[3]

பெண் வாழ்க்கை பெருமை மிக்கது என்பது எவ்வளவு உண்மையோ, அவ்வளவு உண்மையே அது அவலம் நிறைந்தது என்பதும். 'முற்றுகை' என்னும் கதையில் வரும் சீதா தனக்குள் இவ்வாறு முனகிக் கொள்கிறாள்: ''இது தான் பெண்களின் தலைவிதி. எப்படி இருந்தாலும் கெட்ட பெயர்தான்!''[4] 'ஒரு பகல் நேரப் பாசஞ்சர் வண்டியில்' என்னும் கதையில் வரும் இளம் பிராமண விதவை ஒருத்தியின் அனுபவ மொழி இது: ''பொண் ஜென்மம் எடுக்கவே படாது. அப்படிப் பொண்ணாப் பிறந்தாலும் ஏழையாய்ப் பொறக்கப்படாது''.[5]

என்னதான் நெருக்கடி நேர்ந்தாலும், எவ்வளவு தான் துன்பம் வந்தாலும் செம்மையாக வாழ்வது பெண்ணின் கடமை ஆகும். 'இருளைத் தேடி' என்னும் கதையில் வரும் ருக்குவின் சொற்களில் கூற வேண்டுமானால் இப்படிக் கூறலாம்: ''தலை விதியினாலே ஒரு பொண் எளிமையா இருக்கலாம்; கேவலமா ஆயிடக் கூடாது.''[6]

பெண் வாழ்வின் ஒரு சிறப்புக் கூறு அவர்களுக்கு வாய்த்துள்ள தாய்மைப் பேறு ஆகும். ஜெயகாந்தன் தாய்மையை மிகவும் போற்றுகிறார்; பெண்மையின் பொருள் தாய்மைப் பேற்றிலேயே அடங்கியுள்ளது என்று கருதுகிறார். அவருடைய 'பூ உதிரும்' என்னும் கதையில் வரும் சோமநாதன் தாயாகப்

2. உண்மை சுடும், ப 10.
3. ஒரு பிடி சோறு, ப. 76.
4. சுய தரிசனம், ப. 87.
5. புதிய வார்ப்புகள், ப. 136.
6. உண்மை சுடும், ப,38.

போகும் தன் இளம் மனைவிக்கு எழுதும் கடிதத்தில் இவ்வாறு எழுதுகிறான்: ''கௌரி .... கௌரி .... ரொம்ப ஆச்சரியமா இல்லே? நமக்கு ஒரு குழந்தை பொறக்கப் போவுது ....! இப்பவே உன் கிட்டே ஓடி வரணும்னு மனசு துடிக்குது. கௌரி வந்து வந்து இப்ப நான் எழுதறதை 'அசிங்கம்'னு நெனச்சிக்காதே ஓர் உயிரைத் தரப்போற, ஒரு பிறவியைத் தாங்கி இருக்கிற தாய்மைக் கோயிலான உன் அழகான வயித்தைத் தடவிப் பார்க்கணும்னு எனக்கு ஆசையா இருக்கு ...''[7] ,மௌனம் ஒரு பாஷை' என்னும் கதையில் வரும் சிங்காரம் பிள்ளையின் மனைவி அலமு ஆச்சி ஐம்பது வயதுக்கு மேல் கருத்தரிக்கிறாள். அந்நிலையில் அவளுடைய மகனான டாக்டர் ரவி அவளிடம் கூறுகிறான்: ''அம்மா, இந்தத் தாய்மை தான் ரொம்பச்சிறப்பானது .. என்னைப் பெற்றவள் இந்த வயசிலும் பெண்மையின் பிறவிக்கே அர்த்தமாய், ஒரு தாயாய் விளங்குவதில் எனக்குச் சொல்ல முடியாத பெருமை உண்டாகுது....''.[8]

தாய் தன் குழந்தைக்குப் பாலூட்டிக் கொண்டிருக்கும் காட்சியைச் சித்திரிப்பதில் ஜெயகாந்தனுக்கு ஆழ்ந்த ஈடுபாடு உள்ளது. அவர் கதைகளில் ஐந்து இடங்களில்-'தாலாட்டு', 'பால்பேதம்', 'சுமைதாங்கி', 'சிலுவை', 'சக்கரம் நிற்பதில்லை' ஆகிய ஐந்து கதைகளில் -- தாய் தன் குழந்தைக்குப் பாலூட்டிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி பற்றிய வருணனை இடம் பெற்றுள்ளது. அவர் அக்காட்சியை ஆர்வத்தோடும் ஈடுபாட்டோடும் தீட்டியுள்ளார். ''ஒரு பெண் – இளம்பெண் - குழந்தைக்குப் பால் கொடுத்தவாறே உட்கார்ந்திருந்தாள். அது ஓர் அற்புதமான காட்சிதான்''[9] என்னும் குறிப்பு 'சுமைதாங்கி' என்னும் கதையில் இடம் பெற்றுள்ளது. 'சக்கரம் நிற்பதில்லை' என்னும் நெடுங்கதையில் ஒரு தாய் தன் குழந்தைக்குப் பாலூட்டிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி இயற்கையாகக் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது: ''ஒரு மூலையில் உட்கார்ந்திருந்த பிராமணப் பெண் ஒருத்தி மடியில் கிடந்து மேலாடைக்குள் புகுந்து பால் குடித்துக் கொண்டிருந்த குழந்தையின் பிருஷ்டத்தில் தாளமிட்டவாறு ரசிக்கிறாள் ... பால் குடித்துக்கொண்டிருந்த குழந்தை திடீரென மேலாடையை உதறித் தள்ளி வெளியே முகம் காட்டிப் பக்கத்தில் அமர்ந்திருந்த தகப்பனை நோக்கிச் சிரிக்கிறது. தாய் வலியுடன் முகம் சுளித்துக் குழந்தையின் பிருஷ்டத்தில் அடித்-

7. யுக சந்தி, பக்.206.

8. யுக சந்தி, பக்.264-265.

9. சுமைதாங்கி, பக்.10.

தாள்''[10]. ஒரு தாய் தன் குழந்தையிடம் கொஞ்சி மகிழும் 'தாய் மழலை', 'பால்பேதம்' என்னும் கதையில் அழகுறக் கையாளப்பட்டுள்ளது: ''ஓண்டிம்மா நீ அவ்வுறது? இம்மா நாளி தூங்கினியாடி ... அம்மாவுக்கு வவுத்தைப் பசிக்குதா? அதுக்கு நீ இப்பிடி அவ்வுளாமாடி .. அவ்வாதேடி, எம் பட்டு. எஞ்செல்லி ...!''[11]

பெண்ணின் மனம் அளவிடற்கரிய ஒன்று என்பதும், 'வறுமையிற் செம்மை' என்பது பெண்ணின் வாழ்க்கையில் போற்றப்பட வேண்டியு ஒன்று என்பதும், பெண்மையின் பொருள் தாயாக ஆவதிலேயே உள்ளது என்பதும் பெண்களைப் பற்றி ஆசிரியர் பொதுவாக வெளியிட்டுள்ள கருத்துக்கள் ஆகும்.

வறுமையில் வாடுவோரும் நடுத்தர வகுப்பினரும்

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட பெண்கள் வருகின்றனர். சமுதாய நிலையின் அடிப்படையில் அவர்களை இரு வகையினராகப் பிரிக்கலாம். முதல் வகையினர்: சமுதாயத்தின் அடித்தளத்தில் வாழும் - வறுமையில் வாடும் - ஏழை எளியவர்கள்; இவர்கள் ஆசிரியரின் தொடக்ககாலச் சிறு கதைகளில்-1954 முதல் 1962 வரை உள்ள காலப்பகுதியில் எழுதப்பெற்ற சிறுகதைகளில்- இடம்பெற்றுள்ளனர். இரண்டாம் வகையினர்: நடுத்தர வகுப்பினர்; இவர்கள் ஆசிரியரின் பிற்காலச் சிறுகதைகளில் - 1963 முதல் 1974 வரை உள்ள காலப்பகுதியில் எழுதப்பெற்ற சிறுகதைகளில் - இடம்பெற்றுள்ளனர்.

ஜெயகாந்தன் கதைகளில் தொடக்ககாலத்தில் சமுதாயத்தின் அடித்தளத்தில் வாழும் பெண்களே கதை மாந்தர்களாக இடம்பெற்றனர். வறுமையில் வாடும் அவர்களை எல்லாம் அவர் ஆழ்ந்த இரக்க உணர்வோடு பார்த்து, அவர்களின் இன்ப துன்பங்களையே கதைகளாக வடித்தார். அவருடைய 'பால்பேதம்' என்னும் கதையில் வரும் வேலம்மாள் ஓர் இடைச்சி; 'பொறுக்கி' என்னும் கதையில் வரும் முனியம்மாள் சேரியில் தூங்குமூஞ்சி மர நிழலில் ஆப்பக்கடை நடத்தி வரும் ஒரு பறைச்சி; 'பூ வாங்கலியா பூ' என்னும் கதையில் வரும் பூவாயி தெருமுனையில் பூக்கடை வைத்திருக்கும் ஒரு விதவை; 'தர்க்கம்' என்னும் கதையில் வரும் பொன்னம்மாள் கோயில் வாசலில் பாட்டுப் பாடிப் பிச்சை எடுக்கும் ஒரு பிச்சைக்காரி;

---

10. சக்கரம் நிற்பதில்லை, ப. 103.

11. ஒரு பிடி சோறு, ப.29.

'நிந்தாஸ்துதி' என்னும் கதையில் வரும் நாகம்மாள் கிடைக்கும்போது கள்ளச் சாராயம் விற்றும், கிடைக்காதபோது உலகத்தில் எங்குமே கிடைக்காத கற்பை விற்றும் வாழும் ஒரு விபச்சாரி; 'தேவன் வருவாரா?' என்னும் கதையில் வரும் அழகம்மாள் கூலிவேலை செய்யும் ஒரு சிற்றாள்; 'மாலை மயக்கம்' என்னும் கதையில் வரும் பொன்னம்மாள் நான்கு வீட்டில் முறை வாசல் செய்து இரண்டு வீட்டில் பாத்திரம் தேய்த்துத் தன் ஒரு வயிற்றை நிரப்பிக்கொள்ளும் ஓர் அனாதை; 'யந்திரம்' என்னும் கதையில் வரும் முத்தாயி குழந்தைகளைப் பள்ளிக்கூடத்திற்கு அழைத்துச் செல்லும் ஓர் ஆயா; 'உண்ணாவிரதம்' என்னும் கதையில் வரும் பார்வதி மரத்தடியில் சோற்றுக்கடை வியாபாரம் செய்து மானத்தோடு வாழும் ஓர் ஏழை. இவ்வாறு சமுதாயத்தின் அடித்தளத்தில் வறுமையில் வாடும் பெண்களையே ஜெயகாந்தன் தம் தொடக்ககாலச் சிறுகதைகளில் படைத்தார். 'ஒரு பிடி சோறு' என்பது ஜெயகாந்தனின் இரண்டாவது சிறுகதைத் தொகுதி. அதற்கு முன்னுரை அளித்துள்ள தி.ஜ.ர. அவர்கள் ''அவருடைய (ஜெயகாந்தனுடைய) கதைகளில் வரும் பாத்திரங்களெல்லாம் தெருவிலே, குடிசையிலே, பிளாட்பாரத்திலே, கூவம் நதிக்கரையிலே காணக்கூடிய மக்களின் பிரதிபிம்பங்கள்தான் ... எக்கதியுமற்ற ஏழை மக்கள்தான் அவருடைய பாத்திரங்கள்''[12] என்று கூறியிருப்பது இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது.

ஜெயகாந்தனின் பிற்காலக் கதைகளில் வறுமையில் வாடும் ஏழைப் பெண்களின் வருகை குறைந்தது; அலுவலகங்களில் பணியாற்றும் பெண்களும், நடுத்தரக் குடும்பத்தைச் சார்ந்த பெண்களும் இடம்பெறத் தொடங்கினர். குறிப்பாக, பிராமண வகுப்பைச்சேர்ந்த பெண்களின் போராட்டங்களும் சிக்கல்களும் அவருடைய கதைகளில் மிகுதியாக இடம்பெறத் தொடங்கின. ''எனது எல்லாக் கதைகளிலும் நான் ஏதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட ஜாதியினரை, அவர்களின் பேச்சு வழக்குகளைக் கையாள்கிறேன் என்பது என் கதைகளைக் கூர்ந்து படிப்பவர்களுக்குப் புரியவரும்''[13] என்றும், ''நீங்கள் ஏன் குறிப்பிட்ட ஒரு ஜாதியினரையே வைத்துக் கதை எழுதிக் கொண்டிருக்கிறீர்கள் என்று கேட்பதும், நீங்கள் ஏன் இன்னும் தமிழிலேயே கதை எழுதிக் கொண்டிருக்கிறீர்கள் என்று கேட்பதும் ஒன்றுதான்

---

12. தி.ஜ.ர. முன்னுரை, ஒரு பிடி சோறு, ப.6.

13. சுயதரிசனம், முன்னுரை, ப.13.

என்பது இன்னும் ரொம்பப் பேருக்குத் தெரியவில்லை''[14] என்றும் அவரே தம் சிறுகதைத் தொகுதிகளின் முன்னுரைகளில் குறிப்பிட்டுள்ளமையும் இக்கருத்தினை வலியுறுத்துவதாகும். 'யுகசந்தி', 'உடன்கட்டை', 'இருளைத் தேடி', 'புதிய வார்ப்புகள்', 'ஒரு பகல் நேரப் பாசஞ்சர் வண்டியில்', 'முற்றுகை', 'அக்கினிப் பிரவேசம்', 'நான் என்ன செய்யட்டும் சொல்லுங்கோ', 'நான் ஜன்னலண்டை உட்கார்ந்திருக்கிறேன்', 'கோடுகளைத் தாண்டாத கோலங்கள்', 'சீசர்', 'அரைகுறைகள்' ஆகிய கதைகள் பிராமண வகுப்பைச் சேர்ந்த பெண்களின் வாழ்க்கை நிலைகளையும் உள்ளத்து உணர்வு அலைகளையும் சொல்லோவியங்களாக்கிக் காட்டுபவை; 'கண்ணாமூச்சி', 'தவறுகள் குற்றங்களல்ல' ஆகிய கதைகள் அலுவலகத்தில் பணியாற்றும் பெண்களின் வாழ்வில் எழும் போராட்டங்களையும் சிக்கல்களையும் புலப்படுத்தும் வகையில் அமைந்தவை.

'யுகசந்தி'யில் வரும் கீதா தன்னோடு பணிபுரியும் இந்தி ஆசிரியரை மறுமணம் செய்து கொள்ளும் ஒரு விதவை; 'அடல்ட்ஸ் ஒன்லி'யில் வரும் மங்களம் அன்பும் பாசமும் பொறுப்பும் தியாகமும் நிறைந்த ஒரு நடுத்தரக் குடும்பத்துத் தலைவி; 'உண்மை சுடும்' என்னும் கதையில் வரும் கோதை ஒரு தமிழ்ப் பேராசிரியரின் மனைவி; 'புதிய வார்ப்பு'களில் வரும் இந்து வாழ்க்கையும் உலகமும் தந்த அடிகளைத் தாங்கி, அஞ்சாமையும் உறுதியும் பெற்று, காலத்தால் புதிதாக வார்க்கப்பட்ட ஓர் இளம் பெண்; 'எத்தனை கோணம்! எத்தனை பார்வை!'யில் வரும் பிரமீளா இசைத்திறன் மிகுந்த ஒரு பாடகி; 'கண்ணாமூச்சியில் வரும் தேவகி சுதந்தரமான, தன்னிச்சையான பழக்கவழக்கங்கள் கொண்ட ஒரு வேலை பார்க்கும் பெண். இவ்வாறு சமுதாயத்தின் நடுத்தளத்தில் வாழும் பெண்களையே ஜெயகாந்தன் தம் பிற்காலச் சிறுகதைகளில் படைத்துள்ளார். பிராமண வகுப்பைச் சேர்ந்த பெண்களின் போராட்டங்களும், அலுவலகங்களில் பணியாற்றும் பெண்களின் சிக்கல்களும், நடுத்தரக் குடும்பத்து மனைவியரின் பிரச்சினைகளுமே அவருடைய பிற்காலச் சிறுகதைகளில் மிகுதியாக இடம்பெற்றுள்ளன.

---

14. இறந்த காலங்கள், முன்னுரை, ப.5.

விலைமகளிர்

ஜெயகாந்தனின் 'நிந்தாஸ்துதி', 'மீனாச்சி ராஜ்ஜியம்', 'பத்தினிப் பரம்பரை', 'இருளைத் தேடி', 'தர்க்கம்' ஆகிய கதைகள் விலைமகளிரைத் தலைவியாகக் கொண்டவை. அவற்றில் அவர் ஆழ்ந்த உணர்வோடு விலைமகளிரின் உள்ளத்து உணர்வுகளைச் சித்திரித்துள்ளார். ''எனக்கு எப்போதுமே இவர்கள் (விலைமகளிர்) பால் ஓர் அனுதாபமிக்க பார்வை உண்டு''[15] என்று அவரே 'நினைத்துப் பார்க்கிறேன்' என்னும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளமை இதற்கு நல்ல சான்று ஆகும். 'அந்த மாதிரி சந்தர்ப்பங்கள் வர்ரபோது தனக்குத்தானே உழைச்சுச் சாப்பிட்டுப் பழக்கமில்லாத ஓர் அநாதையான வயசுப் பொண்ணுக்கு உலகம் ரகசியமா ஓடிவந்து செய்யற உதவி'[16]யே பரத்தமை என்று 'இருளைத் தேடி' என்னும் கதையில் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். 'தர்க்கம்' என்னும் கதையில் வரும் ஒரு விலைமகள், ''பாக்கப்போனா நான் ஒரு வியாபாரி மாதிரி. இது ஒரு தொழில்; நான் என்னையே விக்கிறேன். வேணும்கிறவன் வந்து வாங்கிக்கிறான்''[17] என்று கூறுவதும் இங்கு அறியத்தக்கது.

'நிந்தாஸ்துதி' என்று ஒரு கதை. அதில் கடவுள் மண்ணுலகத்திற்கு வருகிறார்; மனிதனைப் பற்றிச் சிந்திக்கிறார்; சக்தியின் உருவான மானிடப் பெண் தன் உடலை விற்று வாழ்வதைக் கண்டு வருந்துகிறார்; 'உலகுக்கெல்லாம் தாயாக இருக்க வேண்டிய பெண் இப்படி ஊருக்கெல்லாம் மனைவியாகிப் போன' கொடுமையை உணர்ந்து உருகுகிறார். அவர் நாகம்மாள் என்னும் ஒரு விலைமகளின் வீட்டுக்குச் செல்கிறார்; 'கடவுள் எதிரே வந்தால் என்ன செய்வாய்?' என்று அவளிடம் கேட்கிறார் ''என்ன செய்வேனா? எட்டி அவர் சிண்டைப் புடிச்சிக்கிட்டு, 'அட பேமானி ... மனுசனையும் படைச்சி - இப்பிடியும் படைச்சி-நாறத்தனமா தலைவிதியெ எழுதி வெச்சப்புறம் வரம் குடுக்கவா வர்ரேன்'னு மூலையிலே கிடக்கிற வெளக்குமாத்தை எடுத்துக்கிட்டு வாங்கிப்புட மாட்டேனா, வாங்கி'' என்று முகம் சிவக்கக் கூறுகிறாள் நாகம்மாள்.

---

15. நினைத்துப் பார்க்கிறேன், ப. 41.
16. உண்மை சுடும், ப 41.
17. இனிப்பும் கரிப்பும், ப.149.

அவள் கை எதிரில் இருந்த கடவுளின் முகம் வரை நீண்டு-விடுகிறது. கடவுள் உடனே மாயமாய் மறைந்துவிடுகிறார்.

'மீனாச்சி ராஜ்ஜியம்' என்பது நெஞ்சை உருக்கும் ஒரு துயரக் கதை ஆகும். பிச்சை எடுத்தும், உடம்பை விற்றும், பிறந்த குழந்தையை வாடகைக்கு விட்டும், குழந்தை இறந்தால் அதன் பிணத்தைக் காட்டிப் பணம் சம்பாதித்தும் வாழ்கின்ற ஒரு விலைமகளின் அவல வாழ்க்கை அந்தக் கதையில் தீட்டப்பட்-பட்டுள்ளது. '' 'மீனாச்சி'களுக்கு வயது வித்தியாசம் கிடை-யாது; ஆனால் 'மீனாச்சி ராஜ்யத்தில்' ஒரு பருவத்தில் கௌர-வம் சற்று அதிகமாக இருக்கும். என்றாலும் அதன் பிறகு ஒன்-றும் அது போய்விடாது. இருட்டு வயதையா காட்டுகிறது? பகல் எப்படிக் கழிந்தால் என்ன? 'மீனாச்சி'கள் என்றைக்கும் 'ரிடையர்டு' ஆவதில்லை. அவர்கள் ஒழியமாட்டார்கள். அவர்-கள் சிரஞ்சீவித் தன்மை பெற்று வந்தவர்கள். 'பாரததேவியின் திரு அவதாரங்கள் அல்லவா அவர்கள்?''[19] என்று கதையின் முடிவில் ஆசிரியர் எழுதியுள்ள வரிகள் நகைச்சுவையும் கிண்-டலும் நிறைந்தவையாகும்.

'பத்தினிப் பரம்பரை' என்னும் கதையில் வரும் குழந்தை-யம்மா தன் தலைஎழுத்தின் காரணமாக விலைமகளாக மாறிய-வள். மில்லில் வேலை செய்துகொண்டு இருந்த அவளுடைய கணவன் ஒரு விபத்தில் சிக்கிக் காலையும் வேலையையும் இழக்-கிறான். குழந்தையம்மா உடம்பை விற்றுத் தன் வயிற்றையும் கழுவிக்கொண்டு, தன் கணவனுக்கும் சோறு போடுகிறாள்; இடையிடையே அவன் குடிப்பதற்கும் காசு தருகிறாள்.

'இருளைத் தேடி' என்னும் கதையில் வரும் பட்டு ஒரே ஆதரவான தன் பாட்டி இறந்ததும், ஊர்க்காரன் ஒருவனை நம்பித் திரைப்படத்தில் சேரலாம் என்று அவனோடு சென்-னைக்கு ஓடிப்போகிறாள். அவன் அவளுக்குத் துரோகம் செய்து-விட்டு விலகிவிடுகிறான். அவள் வேறு வழி இல்லாமல் விலை-மகளாக வாழ்க்கை நடத்தத் தொடங்குகிறாள்.

'தர்க்கம்' என்னும் கதையில் விலைமகளாக வாழ்ந்து, அழகையும் இளமையையும் உடல் வலிமையையும் இழந்து நோய்வாய்ப்பட்ட ஒரு பெண், இறுதியில் கோயில் வாசலில்

18. இனிப்பும் கரிப்பும், பக். 83-84.
19. உதயம், பக் 71-72.

பாட்டுப் பாடிப் பிச்சை எடுக்கும் வாழ்வுக்கு மாறுவதைக் காண்கிறோம்.

'நிந்தாஸ்துதி', 'மீனாச்சி ராஜ்ஜியம்', 'பத்தினிப் பரம்பரை', 'இருளைத் தேடி', 'தர்க்கம்' ஆகிய ஐந்து கதைகளிலும் பெண்கள் விலைமகளிராக மாறுவதற்கு வறுமைக் கொடுமையையே ஆசிரியர் அடிப்படைக் காரணமாகக் காட்டியுள்ளார். எனினும் வறுமை காரணமாக ஒரு பெண் பரத்தைமையை வாழ்க்கை நெறியாகக் கொள்ளுவதில் அவருக்கு உடன்பாடு இல்லை. ''வறுமை காரணமாக இந்தத் தொழிலுக்கு வந்தவர்கள் மிக மிகக் குறைவு. இதற்கு வறுமை காரணம் என்றால், வறுமையையே ஒரு 'வாழ்நெறி'யாகக் கொண்ட நம்முடைய நாட்டுக்குக் கலாசாரப் பெருமை ஏதும் இருந்திருக்காது''[20] என்று அவர் தம் தனிப்பட்ட கருத்தை ஒரு நூலில் தெரிவித்துள்ளார். 'இருளைத் தேடி' என்னும் கதையில் வரும் ஒரு மாந்தரின் நயமான, உறுதியான பேச்சின் வாயிலாகவும் அவர் தம் கருத்தைப் புலப்படுத்தியுள்ளார்: ''தலைவிதியினாலே ஒரு பொண் எளிமையா இருக்கலால்; கேவலமா ஆயிடக் கூடாது. தலைவிதியின் பேராலே என்ன வேணும்னாலும் செஞ்சுடக் கூடாது. நீ ஏழையானதுக்குத் தலைவிதிதான் காரணம்னு சொல்லு; நீ கேவலமானதுக்குக் காரணம் தலைவிதியில்லே, நீதான்!''[21]

விதவையர்

விதவையரின் மனப்போராட்டங்களையும் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களையும் சித்திரிக்கும் வகையில் ஜெயகாந்தன் 'உடன்கட்டை', 'பூ வாங்கலியா பூ', 'பிம்பம்', 'யுகசந்தி', 'ஒரு பகல் நேரப் பாசஞ்சர் வண்டியில்' என்னும் கதைகளை எழுதியுள்ளார்.

'உடன்கட்டை' என்னும் கதையில் வரும் மீனா தனக்கு என்று உறுதி செய்யப்பட்டிருந்த மாப்பிள்ளைப் பையன் திடீரென்று ஏற்பட்ட மாரடைப்பால் இறந்ததும், அவனுடைய பிணத்தைப் பார்த்து, அவன் காலடியில் தன் கூந்தலில் இருந்த பூவை எடுத்து அர்ப்பணித்துவிட்டு, நெற்றித் திலகத்தை அழித்துக்கொண்டு தன்னை ஒரு விதவையாகப் பிரகடனப்-

20. நினைத்துப் பார்க்கிறேன், ப.42.
21. உண்மை சுடும், பக். 38-39.

படுத்திக் கொள்கிறாள்; இந்தக் கோலமும் இந்த முடிவும் சிறி-தும் பிறழாமல் இறுதி வரை வாழ்கிறாள்.

'பூ வாங்கலியா பூ' என்னும் கதையின் தலைவி பூவாயி பூக்கடை வைத்திருப்பவள். அவளுடைய கணவன் இரண்டு நாள் காய்ச்சலில் கிடந்து இறந்துவிடுகிறான். எல்லோருக்கும் பூ கொடுக்கும் பூவாயி அதற்குக் கொடுத்து வைக்காதவள் ஆகி-றாள். மனைவியை இழந்து தவிக்கும் ராசாக்கண்ணு என்பவன் அவளை மறுமணம் செய்து கொள்ளவிரும்புகிறான்; அவளிடம் தன் உள்ளத்தை வெளியிடுகிறான். ஆனால் அவளோ அவனை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் அவனிடமிருந்து விலகிச் சென்றுவிடுகி-றாள்.

'பிம்பம்' என்னும் கதையில் வரும் மதுரம் ஒரு கிறித்தவரின் அன்பு மனைவியாய் வாழ்ந்து, அவருக்கு ஒரு இந்து விதவை ஆவதில் மனமகிழ்ச்சி கொள்கிறாள். மரணப் படுக்கையில் கிடக்-கும் அவளுடைய கணவர் எவ்வளவோ எடுத்துக்கூறித் தாம் இறந்த பிறகு மறுமணம் செய்து கொள்ளுமாறு வற்புறுத்துகி-றார். மதுரம் மறுத்துவிடுகிறாள். பத்து ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு கணவரது இன்னொரு பிம்பமாய் எதிர்வீட்டு மாடியில் இருக்-கும் இளைஞன் ஒருவனைப் பார்த்து அவள் சலனமுறுகிறாள்; உணர்வுப் போராட்டத்திற்கு இரையாகிறாள். இளைஞன் தன் எண்ணத்தையும் இசைவையும் தெரிவிக்கிறான். ஆனால் மதுரமோ ''தயவுசெய்து என்னைத் தவறாக நினைக்க வேண்-டாம். எனது விதவைக் கோலத்துக்கும் யாரும் பொறுப்பல்ல. நானே மனப்பூர்வமாய் விரும்பி ஏற்றுக்கொண்டது. நான் உங்களைப் பார்த்துச் சலனமுற்றது உண்மை; இதன் பிம்ப-மாய் நீங்கள் இருந்ததனால் தான். என் கணவருக்கு நான் துரோகம் நினைத்ததால் விளைந்தது அல்ல அந்தச் சலனம். அவரை நான் இன்னும் அதிகமாக நேசிப்பதன் விளைவே இந்தச் சலனம்''[22] என்று கூறி மறுமணத்திற்கு மறுத்துவிடு-கிறாள்.

'உடன்கட்டை' மீனா, 'பூ வாங்கலியா பூ' பூவாயி, 'பிம்-பம்' மதுரம் ஆகிய மூவரும் விதவையான பின்பு யாருடைய வற்புறுத்தலுக்கும் இணங்காமல் இறந்த கணவரின் நினைவு-களிலேயே வாழ விரும்புகின்றனர்; மனப்பூர்வமாய் விரும்பி

22. உண்மை சுடும், ப.139.

விதவைக் கோலத்தை ஏற்றுக்கொள்ளுகின்றனர். எனினும் புரட்சி மனப்பான்மை கொண்ட ஓரிரு விதவையரும் ஜெய-காந்தன் கதைகளில் காணப்படுகின்றனர். 'யுகசந்தி', 'ஒரு பகல் நேரப் பாசஞ்சர் வண்டியில்' ஆகிய கதைகள் இவ்வகை-யில் குறிப்பிடத்தக்கவை. 'யுகசந்தி' என்னும் கதையில் கீதா மணக்கோலம் பூண்ட பத்தே மாதங்களில், தரித்திருந்த சுமங்கலி வேடத்தை, நாடகப் பூச்சைக் கலைப்பது போல் கலைத்துவிட்டு விதவை ஆகிறாள்; பிறகு ஆசிரியப் பயிற்சியில் சேர்ந்து பள்ளி ஆசிரியை ஆகிறாள்; பள்ளியில் தன்னோடு பணி புரியும் இந்தி ஆசிரியர் ராமச்சந்திரன் என்பவரைப் பதிவுத் திருமணம் செய்து கொள்கிறாள்; 'உணர்வு பூர்வமான வை-தவ்ய விரதத்துக்கு ஆட்பட முடியாமல் வேஷங்கட்டித் திரிந்து, பிறகு அவப்பெயருக்கு ஆளாகிக் குடும்பத்தையும் அவமானப்-படுத்தாமல் இருப்பதே சிறந்த ஒழுக்கம்' [23] என்று உணர்ந்தே இந்த முடிவுக்கு வந்ததாகப் பெற்றோர்க்கு எழுதும் ஒரு கடி-தத்தில் எழுதுகிறாள். 'ஒரு பகல் நேரப் பாசஞ்சர் வண்டியில்' என்னும் கதையில் ஓர் இளம் பிராமண விதவை வருகிறாள். அவள் தன் சாதிக்கட்டை மீறிப் புரட்சி செய்கிறாள்; சாகும் தறுவாயில் தன் குழந்தையைத் தாழ்ந்த குலத்துக் கிழவன் ஒரு-வனிடம் ஒப்படைக்கிறாள்; அந்தக் கிழவனே தனக்கு இறுதிக் கடன்கள் செய்யவேண்டும் என்றும் கேட்டுக்கொள்கிறாள்.

ஜெயகாந்தன் படைத்துள்ள விதவையருள் 'விதவையான பின்பு யாருடைய வற்புறுத்தலுக்கும் இணங்காமல் இறந்த கணவரின் நினைவிலேயே நிறைவோடு' வாழும் - வாழ்ந்த வாழ்வின் இனிப்பான நிகழ்ச்சிகளை எண்ணி வாழ்வைக் கழித்துவிடலாம் என்று முடிவுசெய்து விதவைக் கோலத்தைத் தாமே வலிய ஏற்றுக்கொள்ளும் பெண்களும் உண்டு; 'உணர்வு பூர்வமான வைதவ்ய விரதத்துக்கு ஆட்பட முடியாமல் வேஷங் கட்டித் திரிந்து பிறகு அவப்பெயருக்கு ஆளாகாமல் இருப்பதே சிறந்த ஒழுக்கம்' என்பதை உணர்ந்து மறுமணம் செய்து கொள்ளத் துணியும் பெண்களும் உண்டு. எப்படி ஆயினும்-விதவைக் கோலம் ஆயினும், மறுமணம் ஆயினும் - அவர்கள் எடுக்கும் முடிவுகளுக்கு வேறு யாரும் பொறுப்பல்ல; ஆழமாக எண்ணிப்பார்த்துத் தம் மனத்திற்குகந்த வாழ்க்கை நெறி-

---

23. யுகசந்தி, ப 18.

யினை அவர்களே தேர்ந்துகொள்கிறார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மனைவியர்

ஜெயகாந்தனின் சிறுகதைகளில் இடம்பெற்றுள்ள மனைவியரை இரு வகையினராய்ப் பிரிக்கலாம். முதல் வகையினர் பழங்காலத்துப் பெண்கள் போல் குடும்பமே உலகமாய், கணவனே தெய்வமாய் வாழ்பவர்கள்; சமையலறையிலும் குழந்தை வளர்ப்பிலும் குறைவில்லாத இன்பத்தைக் காண்பவர்கள்; கணவனின் குற்றங் குறைகளை எல்லாம் பொறுத்துக்கொண்டு அவனுடைய மகிழ்ச்சிக்காக எதையும் செய்யத் துணியும் மனம் படைத்தவர்கள். சுருங்கச் சொன்னால் அவர்கள் இளங்கோ அடிகள் கூறும் 'யாவதும் மாற்றா உள்ள வாழ்க்கை' வாழ்பவர்கள். 'ஓவர் டை'மில் வரும் கிளியம்மை, 'முற்றுகை'யில் வரும் சீதா, 'சீட்டாட்ட'த்தில் வரும் ஜானகி, 'அடல்ட்ஸ் ஒன்லி'யில் வரும் மங்களம், புகைச்ச'லில் வரும் சாலாட்சி அம்மாள், 'நந்தவனத்தில் ஓர் ஆண்டி'யில் வரும் முருகாயி ஆகியோர் இவ்வகையைச் சார்ந்தவர்கள் ஆவர். 'அந்தரங்கம் புனிதமானது' என்னும் கதையில் வரும் ரமணியம்மாள் இன்னும் ஒருபடி மேலே சென்று, தன் கணவர் இன்னொரு பெண்ணுடன் உறவு கொண்டிருப்பதையும் பொறுத்துக்கொள்கிறாள்; கணவரின் அந்தரங்கத்தில் குறுக்கிட விரும்பாமல் வாழ்கிறாள்; அப்படி வாழ்வதையே பண்பாடாகக் கருதுகிறாள். ''ஒருத்தர் மேலே அன்பு செலுத்தறதுன்னா என்ன? அவங்களோட அந்தரங்கமான ஒரு பலவீனம் நமக்குத் தெரிஞ்சபோதிலும் அதுக்காக அவங்களோட மத்த தகுதிகளையும், பெருமைகளையும் குலைக்காமல், அந்தப் பலவீனமும் சேர்ந்ததுதான் அவங்கன்னு புரிஞ்சு கொள்றதுதான் ....''[24] என்றும் கூறுகிறாள்.

இரண்டாம் வகையினர் உண்மையும் உணர்ச்சியும் நிறைந்தவர்கள்; கணவனின் நம்பிக்கைத் துரோகத்தை அறிந்தபோது கடுமையான ஆத்திரமும் கோபமும் கொள்பவர்கள்; நிலைமை நெருக்கடியானபோது கணவனை விட்டுப் பிரிவதற்கோ, கணவனையே வீட்டைவிட்டு வெளியே போகுமாறு கூறுவதற்கோ தயங்காதவர்கள். 'பிணக்'கில் வரும்

24. இறந்த காலங்கள், ப. 169.

தர்மாம்பாள் ஆச்சி, 'ஹீரோவுக்கு ஒரு ஹீரோயினி'ல் வரும் மதுரம், 'பௌருஷ'த்தில் வரும் ரங்கம்மாள் ஆகியோர் இவ்வகையில் அடங்குவர்.

'பிணக்கு' என்னும் கதையில் வரும் கைலாசம் பிள்ளையும், தர்மாம்பாள் ஆச்சியும் சிரிப்பும் விளையாட்டுமாகவே வாழ்க்கையைக் கழித்தவர்கள்; மனத்தில் குறையற்ற மகிழ்ச்சி உடையவர்கள். அந்தத் தம்பதிகளிடையே ஒரு சிறு ஊடல் கூட இதுவரை எழுந்ததில்லை. கைலாசம் பிள்ளைக்கு ஏதாவது வேடிக்கையாகப் பேசி விளையாடத் தோன்றுகிறது; மனைவியிடம் தாம் இளமையில் ஒரு விலைமகளோடு அடித்த கூத்தைப் பற்றிப் பெருமையாகப் பேசுகிறார். தர்மாம்பாளின் மனம் ஏனோ அதை நம்பிவிடுகிறது. அவள் நெஞ்சில் ஆத்திரமும் வஞ்சிக்கப்பட்ட ஏமாற்ற வெறியும் சேர்ந்து தணலாய்த் தகிக்கின்றன. மறுநாளிலிருந்து தன் வாழ்நாள் இறுதிவரை அவரோடு பேசாமல், அவருக்கு எந்தப் பணிவிடையும் செய்யாமல் வாழ்கிறாள்; கைலாசம் பிள்ளை என்ற ஒருவருக்குத் தான் வாழ்க்கைப்படாதது போல் நடந்து கொள்கிறாள்; மரணப்படுக்கையிலும் அவரை மன்னிக்காமலே இருந்து சாகிறாள்.

'ஹீரோவுக்கு ஒரு ஹீரோயின்' என்னும் கதையில் வரும் மதுரம் தன் கணவன் சீதாராமனின் பொறுப்பற்ற செயல்களிலும் சலிப்போ சோர்வோ கொள்ளாமல், ஒவ்வொரு நாளும் பூரிப்பும் பெருமிதமும் கொண்டு அவனுக்குப் பணிவிடை புரிகிறாள்; குடும்பத்தின் சுமையை எல்லாம் தானே சுமந்து வருகிறாள்; சீதாராமனோ அவளது உழைப்பை, அவளது அன்பை, அவளது பெருந்தன்மையை எல்லாம் பயன்படுத்திக்கொண்டு இன்னொரு பெண்ணுடன் உறவுகொள்கிறான்; அவளை மணந்துகொள்ளவும் விரும்புகிறான். உண்மை தெரியவந்த போது-கணவனின் சுரண்டலும் துரோகமும் மோசடியும் தெரிய வந்தபோது-மதுரம் உறுதியோடு தன் கணவனை நிராகரித்துவிடுகிறாள்; ''மானமுள்ள ஆம்பிளையா இருந்தா என் வீட்டைவிட்டுக் கீழே இறங்கிடணும். இங்கே உங்களுக்கு இடமில்லை. இது என் வீடு!''[25] என்று கூறி வீட்டை விட்டு வெளியேற்றிவிடுகிறாள்.

'பௌருஷம்' என்னும் கதையில் வரும் நாகம்மாள் உயி-

25. உண்மை சுடும், ப.174.

ருக்கு உயிராய் விரும்பிய பாவாடைசாமியை விட்டு, தன்னுடைய முறைக்காரனான சபாபதிக்கு வாழ்க்கைப்படுகிறாள். வாழ்க்கை அவளுக்கு இன்பம் தரவில்லை. கணவன் அவளை வெறுக்கிறான்; திட்டுகிறான்; அடிக்கிறான் ; பட்டினி போட்டு வதைக்கிறான். எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக அவனே ஒரு பட்டிக்காட்டு மைனரை அழைத்துவந்து, அவனது விருப்பத்திற்கு இணங்குமாறு கூறுகிறான். அப்போது ரங்கம்மாள் அவனுடைய கன்னத்தில் ஓங்கி அறைந்து, ''அட, சீ!... நீ மகா ஆம்பிளை!''[26] என்று காறித் துப்பிவிட்டு வெளியேறுகிறாள்; ஊருக்கு வந்து பாவாடைசாமியோடு வாழ்கிறாள்.

மலடியர்

'தாலாட்டு', 'சுமைதாங்கி' ஆகிய கதைகளில் ஜெயகாந்தன் மலடியரின் கனவுகளையும் கவலைகளையும் நன்றாக எடுத்துக்காட்டி யுள்ளார்.

'தாலாட்டு' என்னும் கதையில் இளம் பெண் ஒருத்தி தன் குழந்தைக்குப் பாலூட்டிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி ஒரு மலடியைப் பித்துறச் செய்கிறது; பிதற்றச் செய்கிறது; அவளுடைய உள்ளத்தில் சொல்லொணாத தவிப்பையும் வேதனையையும் எழுப்புகிறது; மலடி என்னும் சொல்லின் பொருளையும் அதன் கொடுமையையும் அவளுக்கு மிக ஆழமாக உணர்த்துகின்றது. ''நெஞ்சோடு சேர்த்து இறுக்கிக்கொண்டாள்; சர்மத்தின் மீது மட்டுமல்ல. அதன் உள்ளே... உள்ளே... ஹிருதயத்தின் அடியில் கறையாய்ப் படிந்து உறைந்து கிடக்கிறதே ஒரு சொல் .. 'மலடி' என்ற அந்தக் கறை.... பெண்ணுருக் கொண்ட அந்த ஓர வஞ்சக அரக்கியை சம்ஹாரம் செய்ய ஒரு அவதார சிசுவைத் தன்னுள் கலந்துவிட விரும்புவது போல் அவனை ஆரத் தழுவி நெஞ்சில் புதைத்துக் கொண்டாள்".[27]

'சுமைதாங்கி' என்னும் கதையில் ஒரு மலடி சந்தைக்குப் போய்விட்டுத் திரும்பி வரும் வழியில் ஒரு சிறுவன் லாரியில் அடிபட்டு இறந்துகிடக்கும் கோரக் காட்சியைக் கண்டு கதறுகிறாள்; தரையில் விழுந்து புரண்டு அழுகிறாள்; புலம்புகிறாள். தேற்றி வீட்டுக்கு அழைத்துச் செல்லும் கணவனிடம் ''பாவி! ஒரு குழந்தையைப் பெத்துக் கொஞ்சறதுக்குத்தான் பாக்கியம் செய்யாத மலடி ஆயிட்டேன். செத்துப்போன ஒரு குழந்தைக்கு

26. சுமைதாங்கி, ப.132.

27. இனிப்பும் கரிப்பும், ப.45.

அழக்கூட எனக்குச் சொந்தமில்லையா?''[28] என அவள் கேட்பதாக வரும் பகுதி மலட்டு வாழ்வின் சோகத்தை ஆழமாகப் புலப்படுத்துவதாகும்.

மலடியரின் எண்ணங்களையும் ஏக்கங்களையும், கனவுகளையும் கவலைகளையும் சித்திரிக்கும் கதைகளை ஜெயகாந்தன் ஆழ்ந்த உணர்வோடு எழுதியுள்ளார். அவற்றில் அவர் தாய்மைச் சுகத்துக்காக ஏங்கும் பெண்களின் உள்ளத்தை உளவியல் நுட்பட்தோடு படைத்துக் காட்டியுள்ளார்.

அன்னையர்

ஜெயகாந்தனின் சிறுகதைகளில் வரும் அன்னையர் பெரும்பாலும் பழமையில் அழுத்தமான பற்றுள்ளவர்களாக, உறுதியான கொள்கை உடையவர்களாக விளங்குகின்றனர். வாழ்க்கையின் அசுரத்தனமான அடிகளை ஏற்குப்போது அவர்களுடைய தாய்மையுள்ளம் நெகிழ்ந்து குழைகின்றது. அமைதியான, ஆழ்ந்த சிந்தனைக்குப் பிறகு அவர்கள் நடைமுறை வாழ்க்கையின் கட்டாயத்திற்கு வளைந்துகொடுத்து வாழத் தலைப்படுகிறார்கள். 'அக்கினிப் பிரவேச'த்தில் வரும் பெயர் குறிப்பிடப்பெறாத தாய், 'புதிய வார்ப்புக'ளில் வரும் குஞ்சம்மாள், 'எத்தனை கோணம்! எத்தனை பார்வை!' யில் வரும் ராஜலட்சுமி அம்மாள் ஆகியோர் இவ்வகையில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் ஆவர்.

'அக்கினிப் பிரவேசம்' என்னும் கதையில் ஒன்றும் அறியாத பேதைப் பெண் ஒருத்தி கறைப்படுகிறாள். அவளுடைய களங்கத்தை அறிந்த அவளுடைய தாய் முதலில் ஆவேசம் கொள்கிறாள்; அவள் மேல் சினங்கொண்டு அவளை அறைகிறாள். பிறகு பொங்கி வந்த ஆவேசம் தணிந்த நிலையில் அவள் அமைதியாக எண்ணிப் பார்க்கிறாள்; 'ம்.. வாழை ஆடினாலும் வாழைக்குச் சேதம், முள் ஆடினாலும் வாழைக்குத்தான் சேதம்'[29] என்று உணருகிறாள்; நடந்ததை ஒரு கெட்ட கனவு போல் மறந்து விடுமாறு கூறுகிறாள்; ''நீ இனிமே உலகத்துக்குக் குழந்தை இல்லேடி! இதை மறந்துடு... என்ன, மறந்துடுன்னா சொன்னேன்? இல்லே இதை மறக்காம இனிமே நடந்துக்கோ. யார்கிட்டேயும் இதைப் பத்திப் பேசாதே. இந்த ஒரு விஷயத்திலே மட்டும் வேண்டியவா, நெருக்கமானவான்னு

28. சுமைதாங்கி, ப. 15.

கிடையாது. யார்கிட்டேயும் இதைச் சொல்லலேன்னு என் கையிலே அடிச்சு சத்தியம் பண்ணு...ம்!''[30] என்று அறிவுரை கூறுகிறாள்; புதிய ஞானமும் புதிய வலிமையும் தந்து தன் மகளை வாழ வைக்கிறாள்.

'புதிய வார்ப்புகள்' என்னும் கதையில் பதினேழு வயதில் தன் காதலனோடு ஓடிப்போன இந்து ஒன்றரை மாதத்திற்குப் பின் ஒரு நாள் கண்டுபிடித்துக் கொண்டுவரப்படுகிறாள்; குடும்பத்தைச் சார்ந்த எல்லோராலும் ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டு மாடியறையில் சிறையிடப்பட்டு நான்கு ஆண்டுகளாகக் கொடுமையான தண்டனையை அனுபவித்து வருகிறாள். இந்த நிலையில் ஒரு நாள் இந்துவின் காதலன் திரும்பி வருகிறான். இந்து வீட்டைவிட்டு அவனோடு புறப்பட்டுப் போக முனைகிறாள். இந்துவின் தாயான குஞ்சம்மாள் முதலில் அவளைத் தடுக்கிறாள்; பிறகு 'மகளின் ஓடிப்போன குற்றத்திற்குத் தண்டனை தந்தது தவிர அவளது எதிர்கால வாழ்க்கைக்காகக் குடும்பத்தைச் சார்ந்த யாருமே ஏதுமே செய்யவில்லையே' என்ற பொறுப்பான சிந்தனை வயப்படுகிறாள்; குடும்பத்தினரின் புறக்கணிப்புக்கும் கொடுமைக்கும் இடையே அவளுக்கு ஒரு வாழ்க்கையைத் தரக்கூடியவன் அவளுடைய காதலன் மட்டுமே என்ற உண்மையை ஆழமாக உணருகிறாள்; தன் மகள் காதலனோடு புதிய வாழ்க்கையை நோக்கிப் புறப்பட உடன்படுகிறாள்; 'போயிட்டு வாங்கோ, நல்லபடியா வாழணும் பகவான் கைவிடமாட்டார்' என்று இருவரையும் அமைதியாய் வாழ்த்தி வழி அனுப்புகிறாள்.

'எத்தனை கோணம்! எத்தனை பார்வை!' என்னும் கதையில் வரும் முரளி ஒரு பாடகியை - ஊராரின் பேச்சுக்கும் பழிப்புக்கும் ஆளான ஒருத்தியை - விரும்புகிறான்; தன்னுடைய விருப்பத்தைத் தாய் ராஜலட்சுமி அம்மாளிடம் தெரிவிக்கிறான். ராஜலட்சுமி அம்மாள் முதலில் அவனுடைய திருமணத்திற்குத் தடை விதிக்கிறாள்; பிறகு ஆராய்ந்து பார்த்து உண்மையை உணருகிறாள்; முடிவில் குடும்பத்தினரின் எதிர்ப்புகளையும் பொருட்படுத்தாமல் அத்திருமணத்திற்கு இசைவு தெரிவிக்கிறாள்.

---

29. சுய தரிசனம், ப. 148.
30. சுய தரிசனம், ப. 150-151.
31. புதிய வார்ப்புகள், ப. 27.

'அக்கினிப் பிரவேச'த் தாய், குஞ்சம்மாள், ராஜலட்சுமி அம்மாள் ஆகிய மூவரிடமும் ஒரு பொதுமைப் பண்பு காணப்படுகின்றது. அவர்கள் மூவரும் தத்தம் வாழ்க்கையில் துன்ப அனுபவங்களை எதிர்கொள்ளும்போது முதலில் உணர்ச்சிவயப்படுகிறார்கள்; பழமை, மரபு, உலகம் ஆகியவற்றுக்கு மதிப்பும் முதன்மையும் தந்து ஆவேசமும் எதிர்ப்பும் கொள்கிறார்கள். பிறகு அமைதியாக, ஆழமாக எண்ணிப்பார்த்து உலகியல் உண்மைகளை உணர்ந்துகொள்கிறார்கள்; நடைமுறை வாழ்க்கையின் நெருக்கடிக்கு ஏற்ப முடிவுகளை எடுத்து வாழத் தலைப்படுகிறார்கள்.

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் வரும் பெண்கள் நயத்தக்க நாகரிகமும் மென்மையான இயல்பும் படைத்தவர்கள்; உள்ளத்தில் அஞ்சாமையும் உறுதியும் மிகுந்தவர்கள்; அனுபவ முதிர்ச்சியும் ஆழமும் உடையவர்கள்; சுதந்திரமான, தன்னிச்சையான பழக்க வழக்கங்கள் கொண்டவர்கள்; வாழ்க்கையில் ஏற்படும் பிரச்சினைகளை நேரிடையாகச் சமாளிக்கும் ஆன்ம பலம் பெற்றவர்கள். ''அந்த முகம்.., உலகம் தெரியாத பேதை முகமல்ல; வாழ்க்கையின் பலத்த அடியை வாங்கிக் கன்றிப்போய், ஏமாற்றம், துயரம், அவமானம் என்ற வடுக்களை ஏற்று, முடிவற்ற தனிமை என்ற இருளில் கிடந்து, இப்போதுதான் காலத்தால் புதிதாக வார்க்கப்பட்டிருப்பது போல் அந்த முகத்தில் அஞ்சாமையும் உறுதியும் ஒளிவீசிக் கொண்டிருந்தது. பேதையின் சாயல்கூட இல்லாமல் வாழ்க்கையை நெடிது நோக்கும் தீட்சண்யம் அவள் விழிகளில் சுடர்விட்டுக் கொண்டிருந்தது''[32] என்று 'புதிய வார்ப்புகள்' என்னும் கதையில் ஆசிரியர் ஒரு மாந்தரைப் பற்றி எழுதி இருக்கும் பகுதி, அவரது கதைகளில் வரும் பெண்கள் எல்லோருக்கும் பொருந்துவதாகும்.

32. புதிய வார்ப்புகள், ப.22.

19. தோற்பாவை நிழற்கூத்தின் நிலை

டாக்டர் மு. இராமசுவாமி

''தமிழகத்தில் சில வேளைகளில் நடைபெறுகிற தோற்பாவை நிழற்கூத்து மகாராஷட்ராவிலிருந்து தஞ்சாவூருக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதாகும்'' (S.M.L. Lakshmanan Chettiar, 1973; 166) என்கிறார் சோமலெ. மேலும் இன்று தமிழகத்தில் தோற்பாவை நிழற்கூத்து நடத்திக்கொண்டிருக்கிற அத்தனைக் குழுவினருமே மராட்டியத் தமிழர்களாக (Maharastrians Cum Tamils) இருக்கின்றனர். இன்றும் இவர்கள் கூத்தைத் தமிழில் நடத்தினாலும் அவர்களுக்குள்ளாக பேசிக்கொள்வது மராட்டி மொழிதான். தஞ்சாவூரை மராட்டியர்கள் ஆளுகையில் - குறிப்பாக சரபோஜி மன்னர் காலத்தில் அதிக சலுகைகளை இவர்கள் பெற்றிருக்கின்றனர் இந்தக் கலைஞர்களுக்கு நிலபுலன்களை மன்னரே அளித்திருக்கிறார். அதுபோக உதவிப் பணமும் கொடுத்து வந்திருக்கிறார்.[1] இவ்விதம் மன்னரே ஊக்குவித்த காரணத்தால் தமிழகத்தில் அந்தக் காலகட்டங்களில் இக்கூத்துக் கலைஞர்கள் சிறப்பாக வாழ்ந்திருக்-

1. தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞர்கள் பேட்டி.

கின்றனர். தஞ்சாவூரை மராட்டிய மன்னர்கள் இரண்டு நூற்றாண்டுகள்தான் (1675-1885) ஆண்டிருக்கின்றனர் (Mahadev Govind Ranade, 1900; 106) இந்தக் குறுகிய காலத்தில் கலைஞர்களுக்கு - குறிப்பாகத் தேற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞர்களுக்கு அநேக சலுகைகளை வழங்கியுள்ளனர்.

''மராட்டியக் குடும்பம் சில வழிகளில் சாதாரண சமூக அமைப்பின் வரையறைகளுக்கு உட்பட மறுக்கிறது. அது வெளியேயிருந்து வந்து கிராமத்திற்குள் காலூன்றியும், பிராமணர்-பிராமணர் அல்லாதவர்களிடமிருந்தும் அநேக வழிகளில் விலகியும் நிற்கிறது. இன்னுங்கூடச் சொல்வதானால் நடைமுறை வாழ்வில் பிராமண மிராசுதார்களைவிட பிராமணர் அல்லாத விவசாயிகளிடமிருந்து அதிகமாக விலகிச் செல்கிறது. பரம்பரையிலும், கலாச்சாரத்திலும் அது தஞ்சாவூர் இளவரசக் குடும்பத்துடன் நெருங்கிய தொடர்புள்ளது. மேலும் அது கிராமத்தில் பிராமணர் - பிராமணர் அல்லாதவர் இருவரிடமிருந்தும் குறிப்பிட்ட தூரத்தில் விலகியே நிற்கிறது. உண்மையில் ஸ்ரீபுரத்தின் உள்ளூர் ஜாதி அமைப்பில் மராட்டியக் குடும்பத்தின் இடத்தை நிர்ணயிப்பது கடினம்'' (Andre' Be'taille, 1966; 192) என்கிறார் அந்ரே பெடெய்லி. மேலும் ''பெரிய நிலச் சொந்தக்காரக் குடும்பங்களே முன்னால் சக்திவாய்ந்த குடும்பங்களாகவிளங்கின. இவற்றில்முக்கியமாகப்பிராமணக்குடும்பங்களும், பிராமணர் அல்லோதோரில் மராட்டியக் குடும்பமும் அடங்கியது''(Andre' Be'taille, 1966; 199) என்கிறார். இதன் மூலம் முன்னால் அவர்கள் சமூக அமைப்பிலும், பொருளாதார அமைப்பிலும் மிக நல்ல நிலையிலேயே இருந்தனர் என்று தெரிகிறது. இந்த அளவு செழிப்புடன் விளங்கிய மராட்டியர்கள் இன்று கால் வயிற்றுச்கும் அரை வயிற்றுச்குமாக இக்கூத்தை ஊர் ஊராக அலைந்து நடத்தித் தங்கள் வயிற்றிற்கு ஒரு கழுவாயைத் தேடிக்கொண்டுள்ளனர். இத்தோற்பாவை நிழற்கூத்தால் இவர்கள் வாழமுடியாமல் தவிப்பதற்கான காரணங்களையும், இத்தோற்பாவை நிழற்கூத்து இச்சமூகத்தில் வாழமுடியாமல் தவிப்பதற்கான காரணங்களையும் ஒருசேர ஆராய்வது அவசியம்.

பொருளாதார இயக்கத்தின் அடித்தளத்தின் (base) மேலேயே கலை, இலக்கியம், ஒழுக்கம், நீதிபோன்ற இன்னபிற

பண்பாட்டுக் கூறுகள் அனைத்தும் மேற்கட்டுமானங்களாக (super structure) செயல்படுகின்ற காரணத்தால் முதலில் நம்முடைய பொருளாதார அமைப்பைப் பற்றித் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

'' ... . இந்திய நிலவுடைமைச் சமூகத்தின் முதுகெலும்பு அரசியல்ரீதியிலும், இராணுவரீதியிலும் 1857-59 போரில்முழுமையாகச் சிதைக்கப்பெற்றது'' (K C. Panchanaikar, 1965; 59) என்று கே.சி.பஞ்சநதிகர் கூறுகிறார். எ.ஐ. லேவ்கோவ்ஸ்கி என்பவர், ''காலனி அரசினுடைய அந்நிய முதலாளித்வ நிறுவனங்களின் தொடர்பும், அவற்றை இங்குப் புகுத்த உபயோகித்த முறைகளும் தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ள முதலாவதும், மிகவும் குறிப்பிடத்தகுந்த வழியிலுமான இருப்புப்பாதை அமைப்புகளால் பிரிட்டிஷ் ஏகாதிபத்திய வாதிகள் இந்தியாவில் முதலாளித்துவத்தை 19-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் புகுத்தினார்கள் ... ... முற்பகுதியிலான காலனி ஆதிக்கச் சுரண்டலின் காரணமாக, அநேக அழிந்த விவசாயிகளும், ஏழ்மையில் விழுந்த மக்களும், கலைஞர்களும் தோன்றியதன் காரணமாக முதலாளித்துவ நிறுவனங்கள் இந்தியாவில் தம்மை உறுதிப்படுத்திக் கொண்டன'' (A.I Levkovsky, 1966; 45-54) என்கிறார். ஆகையால் இப்பொழுது வாழ்ந்துகொண்டிருக்கிற முதலாளித்துவ அமைப்பின் அர்த்தத்தைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியமாகிறது. ''முதலாளித்துவம் என்பது ஒரு குறிப்பிட்டவகை நோக்கத்தால் - இலாப நோக்கத்தால் இட்டுச் செல்லப்படுகின்ற ஒரு பொருளாதார இயக்கம் ... ... '' (Maurice Dobb, M.A ; 1959; 6) என்று மௌரிஸ்டாப் கூறுகிறார். முதலாளித்வ அமைப்பில் இலாப நோக்கம்-பணம் சேர்த்தல் என்பது பிரதான சக்தியாக மாறுகிறது.

நிலவுடைமை அமைப்பின் மிச்ச சொச்சங்கள் விரவியிருந்தாலும் இன்று முழுவதுமாக முதலாளித்துவ அமைப்பிற்குள் இந்தியா நுழைந்துவிட்டது. ''இப்பொழுது எங்கும் பணம் மிக முக்கியமான சக்தியாக மாறிவிட்டது. மனித உழைப்பில் உற்பத்தி செய்யப்படும் எல்லாவகையான பொருட்கள் யாவும் பணத்திற்காகப் பரிமாற்றம் செய்யப்படுகின்றன.... அதாவது பணம்படைத்த ஒருவன் பணம் இல்லாத ஒருவனைத் தனக்கு வேலை செய்யுமாறு கட்டாயப்படுத்தலாம். முன்பெல்லாம்

நிலமே மிக முக்கியமான சக்தியாக இருந்தது–அது பண்ணையடிமை முறையின்போது இருந்த நிலைமை; எவனுக்கு நிலம் உரிமையாய் இருந்ததோ அவனுக்கு சக்தியும் அதிகாரமும் இருந்தன. ஆனால் இன்றைக்குப் பணம், மூலதனம் மிக முக்கியமான சக்தியாக மாறிவிட்டது. பணத்தினால் எவ்வளவு நிலம் வேண்டுமோ அவ்வளவும் வாங்கலாம். நிலம் இருந்தாலும் பணம் இல்லாவிட்டால் அதிகமாக ஒன்றும் செய்துவிட முடியாது; கலப்பை அல்லது பிற கருவிகள் வாங்கவோ கால்நடைகள் வாங்கவோ, ஆடைகள் வேறு பலவகை நகரப் பொருள்களையும் வாங்கவோ பணம் இல்லாமல் முடியாது. வரிகள் செலுத்துவதைப் பற்றியோ சொல்லவே வேண்டியதில்லை. பணத்திற்காக அநேகமாய் எல்லா நிலச் சொந்தக்காரர்களுமே தங்கள் நிலங்களை பாங்குகளில் ஒற்றி வைத்து விட்டார்கள்'' (லெனின், 1973; 23) என்கிறார் லெனின். நிலத்தை உடையவனுக்கு மட்டுமல்ல, சமூகத்தில் வாழ்கின்ற அனைவருக்குமே பணம் பிரதானமாகப்போகிறது. ராக்பெல்லர், முதலாளித்துவக் கலாசாரம், கலைகள் பற்றிக் கூறுகையில், ''வியாபாரப் பிரதிநிதிகளும், கலையின் பிரதிநிதிகளும் தங்கள் கருத்துகளைப் பரிமாறிக்கொள்வது புதிய கருத்துக்களை ஒவ்வொருவரிடமிருந்தும் பெறவும், தவறான அபிப்பிராயங்களைத் திருத்திக்கொண்டு புதிய வழிகளில் செல்லவும் உதவியாயிருக்குமென்று நான் நினைக்கிறேன். இது சில வேளைகளில் திட மனதுடைய வியாபாரிகளின், புதியன படைக்கும் உணர்வுடைய கலைஞர்களின் இடைவெளியை இணைக்க உதவும்'' (Rock Feller, 1967; 149) என்று கூறுவதினின்று முதலாளித்துவ அமைப்புகளில் கலைஞனை வியாபாரியுடன் இணைக்கவே முயகின்றனர் என்று தெரிகிறது. ஆகவே முதலாளித்துவ அமைப்பில் ஏற்படுகின்ற கலைகள்கூட வியாபார ரீதியிலேயே-இலாப நோக்குடனேயே உள்ளனவாக இருக்கின்றன. ''தனியார் சொத்துடமையின் அடிப்படையில் அமைந்த சமுதாயத்தில் கலைஞர்கள் சந்தைக்காகவே கலைப் படைப்புகளைத் தயாரிக்கின்றனர்; இவற்றை வாங்கிக்கொள்ளக்கூடிய வாடிக்கைக்காரர்கள் அவர்களுக்குத் தேவையாகிவிடுகிறது'' (கிளாராஸெத்கின், 1970; 22) என்று கிளாராஸெத்கின் கூறுவதினின்று இதன் உண்மையை ஒருவாறு உணரலாம்.

தோற்பாவை நிழற்கூத்து மட்டும் இதற்கு விதிவிலக்கு அல்ல. முதலில் மன்னரின் செல்வாக்குடன் நடைபெற்றுவந்த கலை, இன்று மக்களால் புறக்கணிக்கப்படும் அளவிற்கு வந்-துள்ளதற்கான காரணங்களைக் காணவேண்டுவது அவசியம்.

சரபோஜி மன்னரால் வழங்கப்பெற்ற நிலங்கள் இருந்தா-லும், முன்னமே குறிப்பிட்டது போல், இன்று பணம் பிரதானச் சக்தியாகி விட்டது. ''பணத்துக்காக இந்தப் பொதுக் கொள்-ளையில், சிறு கைத்தொழில் செய்பவன், அல்லது சிறு விவசாயி போன்ற சின்ன ஆட்கள் எல்லோரையும்விடத் தொல்லையுறு-கிறார்கள். பெரிய பணம் படைத்த வியாபாரியாலோ, பணம் படைத்த விவசாயியாலோ போட்டியில் எப்பொழுதும் தோற்-கடிக்கப்படுகிறார்கள். அவர்களுக்கு எப்போதுமே சேமிப்பு இருப்பதில்லை; ஏதோ வயிற்றுக்கும் வாய்க்கும் போதுமான தைப்பெற முடிகிறது. முதலாவது கஷ்டம் அல்லது முதல் விபத்து ஏற்படும்போது தங்கள்து கடைசி உடைமை வரை அட-மானம் வைக்கவும், உழவுக் கால்நடைகளை அடிவிலைக்கு விற்கவும் வேண்டிய நிர்பந்தம் ஏற்படுகிறது'' (லெனின், 1973; 24). இதே நிகழ்ச்சிகள் தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞ-னுக்கும் ஏற்படுகிறது. பணம்படைத்த வியாபாரக் கலைக-ளுக்கு மத்தியில் தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலை தோற்கடிக்-கப்படுகிறது. சேமிப்பு இவர்களுக்கு எப்போதும் இருந்த-தில்லை. ஏதோ வாய்க்கும் வயிற்றிற்கும் போதுமானதைப் பெறமுடிகிறது. அநேக தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் குழுக்கள்-பெரும்பாலும் எல்லோருமே முதலாவது கஷ்டம் அல்லது முதல் விபத்து ஏற்படும்போது தங்கள்து கடைசி உடைமை வரை அடமானம் வைக்கின்றனர்.[2] இவர்கள் இந்த நிலைக்கு வந்ததற்கான காரணங்களையும் ஒருசேரப் பார்க்கவேண்டி-யுள்ளது.

மராட்டிய மன்னர்களின் காலத்தில் நிலங்கள் வழங்கப்-பட்டு-வளர்க்கப்பட்டு வந்த இக்கலைஞர்கள் இன்று மிகவும் ஏழ்மை நிலையில் இருப்பதற்குக்கூட இந்த முதலாளித்துவ அமைப்பைக் காரணம் காட்டலாம். '' இப்போது விவசாயி-கள் தாங்களாகவே நிறைய நிலத்தைக் குத்தகைக்கு விடுகின்-றனர் தங்களுக்கு ஒதுக்கப்பட்ட நிலங்களைத் தாங்களாகவே கைவிடுகின்றனர்; ஏனென்றால் அவர்களிடம் கால்நடைகள் இல்லை; விதைகள் இல்லை; பண்ணைகள் நடத்துவதற்குரிய

2. திருமோகூர்—ஒத்தக்கடை—புதுப்பட்டி ஆகிய இடங்களில் நேரிடையாகக் கண்டது.

பொருள்கள் இல்லை. இன்று பணம் வைத்திருக்காவிட்டால் நிலத்தினால் ஒரு பயனுமில்லை'' (லெனின், 1973;40)....''அவனிடம் பணம் இல்லை; நிலத்திலிருந்தோ பணம் மட்டுமல்ல, சாப்பாட்டிற்கு வேண்டியதைக்கூட அவன் பெறுவதில்லை. பணமோ ஒவ்வொன்றுக்கும் தேவையாகிறது. உணவுக்காக, உடைக்காக, பண்ணைக்காக, தீர்வைகள் செலுத்துவதற்காக இவையெல்லாவற்றிற்கும் தேவையாகின்றது'' (லெனின், 1973 45) என்கிறார் லெனின். நிலங்களை வைத்துக்கொண்டு பணமில்லாமல் எதுவுமே செய்யமுடியாது என்ற நிலை எழுகிறது. முன்னால் ஊர்ப்பொதுவில் இக்கூத்தை நடத்தி, அவர்கள் தினமும் தருகின்ற உணவுகளை உண்டுவிட்டு, இறுதிநாளில் அவர்கள் தருகின்ற துணிமணிகளையும், பணங்களையும் பெற்றுச் சென்ற இக்கலைஞர்கள், இப்பொழுது இவ்வமைப்பின் பிரதான சக்தியான பணத்திற்காக அனுமதிக் கட்டணம் (Ticket) முறையை அமுல்படுத்துகின்றனர். மறைப்பில்லாமல் நடந்துகொண்டிருந்த கூத்து பணம் தருபவர்களுக்காக மறைப்பிற்குள் கொண்டு வரவேண்டியதாகியது. ஆளுக்கு பத்து அல்லது பதினைந்து காசுகள் என்று கட்டணங்கள் வசூலித்துக் கூத்தைக் காண அனுமதிக்கின்றனர். இந்த வருமானங்கள் குறைவாக வருகின்ற நிலையில் நிலங்களை அவர்களால் சரிவரப் பேண முடிவதில்லை. மேலும் பணத்திற்காக ஒவ்வொரு கிராமம் கிராமமாக அலைகின்ற நிலையில் அவர்களால் நிலங்களைச் சரிவரக் கண்காணிக்க முடிவதில்லை. அந்த நிலையில் அவர்கள் நிலத்தின் மூலம் காலம் முழுவதும் கஷ்டப்படுவதைவிட அன்றன்று கிடைக்கும் வருமானங்களை வைத்துக் கொண்டு ஊர் ஊராகச் சென்று பிழைப்பதையே விரும்புகின்றனர். தங்கள் நிலங்களிடமிருந்து தாங்களாகவே அன்னியப்பட்டுச் சென்று விடுகின்றனர். தஞ்சாவூரில் இவர்கள் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், கரகாட்டம் ஆகியவை நடத்திப் பிழைக்கின்றனர். இத்தோற்பாவை நிழற்கூத்தின் வருமானத்தினால் திருப்தியுறாதவர்கள் - இவர்களில் பெரும்பாலோர் இன்று இசைத்தட்டு நடனங்களை (Record - Dance) தோற்பாவை நிழற்கூத்துப் போர்வையில் நடத்திப் பிழைக்கின்றனர்.[3]

இங்கு விபச்சாரம் தவிர்க்கமுடியாமல் நுழைகிறது. பணத்திற்கான இவர்களின் இந்தப் போக்குகள் விபச்சாரத்திற்கே இட்டுச் செல்கின்றன. இந்தோனீசியாவில்தோற்பாவை நிழற்

3. தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞர்கள் பேட்டி.

கூத்துக் கலையைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், ''அரசாங்கத்தின் ஆதரவில் பராமரிக்கப்படும் இக்கலைக் குடும்பங்கள் குறைவு என்றும், மற்றவர்கள் - ஏழ்மையில் வாடும் அனைவரும் விபச்சாரத்தில்தான் பணம் சம்பாதிக்கின்றனர் என்றும் ருடெல்ப்ம்ராசெக் கூறுகிறார்[4] அதே நிலைமைதான் தமிழகத்திலும் நடந்துகொண்டு வருகிறது. ஆனால் இன்னமும் தோற்பாவை நிழற்கூத்தையே நடத்திக்கொண்டு செல்பவர்கள் இன்னும் இந்த வழிகளில் போனதாகத் தெளிவாகத் தெரியவில்லை. கூத்து நடத்துவதையே தங்கள் பரம்பரைக் கடமையாக நினைத்துக்கொண்டு - இத்தொழிலை விட்டு வேறு தொழில் செய்து பிழைக்க ஆசையிருந்தும், மூதாதையர்களின் தொழில் என்ற முக்காடிட்டுக்கொண்டு-மற்றைய தொழில் செய்தால் 'வௌங்காது' என்ற திரையைத் தானே போட்டுக்கொண்டு இக்கலைஞர்கள் வாழ்வதால் இவர்களிடம் இது பெரும்பாலும் இருக்க முடியாதென்றே கருதமுடிகிறது. ஆனால் இன்று பலர் இந்தத் தொழிலை விட்டு வருமானம் அதிகமாக வரக்கூடிய வேறு தொழில்களுக்கு சென்றுவிட்டனர். முதலாளித்துவத்திலும் அடிமைகளாக வாழும் பெண்களுக்கு விபச்சாரம் ஒன்றில்தான் நேரடியாகக் கூலி கிடைக்கிறது. அதுவும் இன்று தொழிற்சாலைகள் போல் இயங்க ஆரம்பிக்கின்றன. ஆகையால் வருமானம் குறைந்த இந்தத் தொழிலை விட்டு வருமானம் அதிகமாகக் கிடைக்கக்கூடிய புதிய தொழிலுக்கு மாறுவது என்பது தவிர்க்க முடியாததாகி விடுகிறது. ''விலைமகளிர் பரிதாபத்திற்குரியவர்கள், முதலாளித்வ சமுதாயத்திற்கு இரு வழிகளில் பலியானவர்கள். முதலாவதாக, இச்சமுதாயத்திற்குரிய கேடுகெட்ட சொத்துரிமை அமைப்புக்கும், இரண்டாவதாக அதன் தார்மிகக் கபடத்தனத்துக்கும் பலியானவர்கள்'' (கிளாரா ஸெத்கின், 1970; 76) என்று கிளாராஸெத்கின் கூறுவது கவனிக்கற்பாலது. தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞர்களைப் பொறுத்தவரை பெரும்பாலும் ''இச்சமுதாயத்திற்குரிய கேடுகெட்ட சொத்துரிமை அமைப்பி''னால் இந்நிலையை எய்தியிருக்கிறார்கள் என்பதே பொருந்தும். இந்நிலையை அடைவதற்குக் காரணமாயிருந்த வருமானம் ஏன் தோற்பாவை நிழற்கூத்திற்கு இல்லாமல்போனது என்பதைப் பற்றி அணுகுவது தேவையாயிருக்கிறது.

---

4. செக்கஸ்லோவேகியா பேராசிரியர் Pr. Rudelf Mrazek. னுடனான பேட்டியிலிருந்து கிடைத்தது.

அன்றைய பணமதிப்புச் சமுதாயத்தில் விளம்பரம் மிகப் பெரிய சக்தியாக விளங்குகிறது நல்ல பொருளானாலும் நான்குபேர் அறிய விளம்பரம் தேவைப்படுகிறது. மக்கள் கூடும் இடங்களில் மக்களைக் கவர, புதுப் புது வகைகளில் எல்லாம் இன்று விளம்பரங்கள் செய்யப்படுகின்றன. கோயில் திருவிழாக்கள், பேருந்து நிலையங்கள், புகைவண்டி நிலையங்கள் அனைத்தும் விளம்பரங்களின் சுகவாச மண்டபங்களாகக் காட்சியளிக்கின்றன. இலங்கை, சென்னை, திருச்சி வானொலிகளில் கூட வர்த்தக ஒலிபரப்பு என்று தனியாக ஒரு பிரிவு விளம்பரங்களுக்காகச் செயல்பட்டு வருகிறது. வியாபாரச் சந்தைக்காகத் தேவைப்படுகின்ற இந்த விளம்பரங்கள் கலைக்கும் தேவைப்படுகிறது. இன்றைய பணமதிப்புச் சமுதாயத்தில், சினிமாவிற்குச் செய்யக்கூடிய விளம்பரங்கள் கவனத்திற்குரியவை. செய்தித்தாள்கள் வார, மாத பத்திரிக்கைகள், மற்றபடி மக்கள் கூடும் இடங்கள் அனைத்தையும் திரைப்படம் சம்பந்தமான விளம்பரங்கள் பாதித்துள்ளதை மறக்கமுடியாது. நாடகங்கள், நடனங்கள், இசை நிகழ்ச்சிகள் இன்று இந்த அளவு இல்லாவிடினும் சிறப்பான விளம்பரங்கள் செய்தித்தாள்களை—நகரச் சந்துகளை – சுவர்களைப் பாதிக்குமளவு உள்ளன என்பதும் கவனத்திற்குரியது. பணமதிப்புச் சமூகத்தில் இலாபத்திற்காக எந்த அளவு போட்டி நடக்குமோ அந்த அளவு போட்டி விளம்பரத்திற்கும் நடக்கிறது. ஆனால் இந்தச்சமூகத்தில் நடைபெற்று வருகின்ற தோற்பாவை நிழற்கூத்திற்கு விளம்பர வசதி கிடையாது. கிராமத்தில் சாயங்காலம் ஐந்து அல்லது ஆறு மணிக்குக் கொட்டு (Drum) அடித்துக்கொண்டு தெருத் தெருவாகச் சொல்லி வருகின்ற பழைய பாணியில் அமைத்திருக்கிறதேயொழிய காதுக்கும், கண்ணுக்கும் இதமாக அமைகின்ற முறையில் எந்தத் தோற்பாவை நிழற்கூத்திலும் விளம்பரங்கள் செய்யப்படவில்லை. ஆனால் இவர்களையும் விளம்பரங்கள் பாதித்துள்ளன. திரு. கருப்பையாராவ் அன்றன்று நடக்கும் கூத்துகள் பற்றித் தட்டி எழுதி, படம் வரைந்து கூத்து நடக்கும் இடத்தில் வைக்கின்ற முறையைக் கையாளுகிறார்[5]. மற்ற பெரும்பாலான குழுக்களில் இது காணப்படவில்லை. காணப்படுகின்ற அந்த விளம்பரங்களும் கண்ணுக்கு அழகாக அமையவில்லை. ஆகையால் இன்றைய தோற்பாவை நிழற்கூத்தானது இந்தச் சமூகத்தின் மற்றெந்தக் கலைகளுடனும் விளம்பர ரீதியாகப் போட்டியிட்டு நிற்கமுடியவில்லை. அதன் காரணமாக

5. கள ஆய்வில் நேரிடையாகக் கண்டது.

விளம்பரங்களால் கவரப்பட்டுள்ளவர்கள் தோற்பாவை நிழற்கூத்தினின்று விலகிச் சென்றுவிட வாய்ப்பு ஏற்பட்டுவிடுகிறது.

தோற்பாவை நிழற்கூத்தை மூன்று நாட்கள் காணக் கொடுக்கின்ற கட்டணத்திற்கு ஒரு திரைப்படம் சென்றுவிடத் தான் பொதுவாக மக்கள் விரும்புகின்றனர். திரைப்படத்தில் அவர்களுக்குக் கிடைக்கின்ற அத்தனைக் கேளிக்கைகளும் தோற்பாவை நிழற்கூத்தில் கிட்டுவதில்லை. அதற்குக் காரணம் திரும்பத் திரும்பப் பழகிப்போன அந்த ஒன்றிரண்டு கதைகளையே கூத்தாகக் காணவேண்டியிருப்பதால் அதில் வெறுப்பு ஏற்படுதல் இயல்பே. புதிதாக எதையாவது செய்யவேண்டும் காணவேண்டும் என்பதுதான் மனித இயல்பு. இது இங்கு நிறைவேறாமல் போய்விடுகிறது. புதிய புதிய கதைகளை நடத்தாமல் தங்கள் மூதாதையர்கள் சொல்லித்தந்த அந்தக் கதைகளை நடத்தி வருகின்றனர். பழைய சமூகத்தின் கதைகள் இன்றைய சமூகத்தின் வளர்ச்சியுடன் முழுமையாக ஈடுகொடுக்க முடியுமா என்பது சந்தேகமே மேலும் அரங்க நிர்மானங்கள் எதுவும் பாரட்டும்படி இல்லாமல் மிகவும் எளிமையாகத் திரையின் மறைவில் வெறும் பொம்மைச் சித்திரங்களை ஆட்டிக் கதை சொல்வதால் பொம்மையைத் தவிர கண்ணுக்கு வேறு எந்தக் காட்சிகளும் இனிமை பயப்பதாய் இல்லை. வெறும் வெள்ளைத் திரைச்சீலை மட்டுமே பொம்மையைத் தவிர தெரிந்து கொண்டிருக்கும். இவையனைத்தும் திரைப்படங்களில் நிவர்த்தி செய்யப்படுகின்றன. ஏதேனும் ஒரு புதுமையை அங்கும் எதிர் நோக்குகின்றனர். அப்படி ஒன்றுமில்லாமலிருப்பின் திரைப்படங்கள் கூடவரவேற்கப்படுவதில்லை. மேலும் இந்தச் சமூகத்தில் பாலுணர்ச்சி மிகவும் மோசமான எல்லையைத் தொட்டுக்கொண்டு நிற்கிறது இலக்கியங்களின் வளர்ச்சிக் கட்டங்களிலும் இப்பாலுணர்ச்சியானது மெல்லிதாகவே வளர்ந்து வந்துள்ளது. இன்று பாலுணர்ச்சியைத் தூண்டிவிடும் காட்சிகளை வேண்டுமென்று திரைப்படங்களில் காட்டுவதும்-அது தொடர்பான வசனங்கள், நாடகங்கள்-திரைப்படங்களை ஆக்கிரமித்துள்ளதானது ரசிகர்களின்-மக்களின் உறங்கிய இந்த உணர்வை நன்றாகத் தூண்டிவிடுவதாகும். இதில் பெரும்பாலும் வெற்றி பெறுகின்றனர். கலைகள் சந்தைகளுக்காகத் தயாராகும் முயற்சி இங்குதான் உச்சநிலையை அடைகிறது. தோற்பாவை நிழற்கூத்தில் இது பூர்ணமாகத் திருப்தி தரவில்லை. அங்கு ''குசு,

குண்டி, மக்காகோழி, சூத்து''[6] போன்ற வார்த்தைகளே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இது சாதாரண சிறுவ, சிறுமியரை மட்டுமே திருப்தி செய்கின்றன. அவர்களைத் திருப்தி செய்வதற்காகவே இவ்வார்த்தைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பொம்மைகளின் ஆட்டங்களைச் சிறுவர்களே அதிகம் விரும்பிப் பார்க்க வருகின்றமையால் இவர்களைத் திருப்தி செய்யவேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது[7]. இலைமறை காயாக பாலுணர்வுகளைத் தூண்டிவிடுவதை ரசிக்கின்ற ஆடவர்கள் இது போன்ற மறைவிடங்களின் பெயர்களை உச்சரிப்பதால் மட்டும் திருப்தி கொள்வதில்லை. ஆனால் பெரியவர்களின், இளைஞர்களின் ரசனை இதனினின்றும் வேறுபட்டுச் செல்கிறது.

''எள நி விக்க வந்த அம்மா—ஒங்க
எள நியக் காட்டுங்களேன் சும்மா''

என்று சில சைககளுடன் பாடுகையில் ரசிப்பதைப் போல்,

''என்ன எள நி ரெண்டும் தொங்கிக்கிட்ருக்கு'' என்று ஆடவன் பெண்ணைப் பார்த்துக் கேட்க,

''தொங்றதெல்லாம் ஒங்களுக்குத்தான்''[9] என்று பெண் பதிலளிப்பதை ரசிப்பதைப் போல் திரைப்படங்களிலும் வரும் இதுபோன்ற வசனங்களை ரசிப்பதைப் போல்-தோற்பாவை நிழற்கூத்தில் சிறுவர்களைத் திருப்திப் படுத்தப்பயன்படுத்தும் அவ்வார்த்தைகளை ரசிப்பதில்லை ஆண்களைவிடப் பெண்கள் கீழ் நிலையில் இருக்கின்ற இன்றைய கிராமப்புற சமூகத்தில் பெண்கள் தங்கள் உணர்வுகளைப் பெரும்பாலும் வெளிப்படையாகக்காட்ட முடிவதில்லை. ஆண்கள் மட்டுமே தங்கள் உணர்வுகளை வெளிப்படையாகக் காட்டுகின்றனர். ஆகையால் இளைஞர்களின்- பொதுவாக ஆடவர்களின் கூட்டம் குறைகிறது. பெரும்பாலும் பெண்களையும்-சிறுவர்களையும் கொண்டுதான்

---

6. பதிவு செய்த அத்தனை கதைகளிலும் கோமாளிகள் வரும் 'காமிக்' காட்சிகளிலெல்லாம் இவ்வார்த்தைகள் வருகின்றன.

7. பதிவு செய்த அத்தனை கிராமங்களிலும் கூத்தை அதிகம் ரசிப்பவர்கள் சிறுவர்களாகவே இருந்தனர். அடுத்த நிலையில் இருப்பவர்கள் பெண்கள்.

8. 10. 5. 75 அன்று மதுரை சுப்பிரமணியபுரத்தில் நடைபெற்ற வள்ளிதிருமணம் நாடகத்தில் வரும் பாடல், நேரிடையாகச் சென்று கவனித்தது.

9 மேலது.

கூத்து நடத்தி வாழ்வைத் தள்ளும் நிலையில் தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞன் இருக்கின்றான். வயதான பெண்கள் இக்கூத்திற்கு அதிகமாக வரக் காரணம் இராமாயணக் கதைகளைப் பார்த்தால் புண்ணியம் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையே[10]. வயதான பெண்களுடன் துணைக்குக் கிராமத்தின் மற்ற பெண்களும் வருவர். மேலும் வயதான பெண்கள்-சிறுவர்களுக்குப் பணம் தரவேண்டிய நிலையில் ஆடவனே இருப்பதால், அவர்களும் அவனையே எதிர்பார்க்க வேண்டியிருக்கிறது. சில நேரங்களில் கிடைக்கிறது; பல வேளைகளில் கிடைப்பதில்லை. ஏனெனில் பொதுவாகவே தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞனைப் பாதிக்கின்ற அதே பொருளாதார நெருக்கடிகள் கிராமத்து மக்கள் அனைவரையும் பாதிக்கவே செய்கிறது. ஆகவே முழுத்திருப்தி தரமுடியாத-மீண்டும் மீண்டும் காட்டியதையே காட்டுகின்ற இதுபோன்ற கலைக்கு ஆதரவு குறைவது இயற்கையே.

மேலும், தோற்பாவை நிழற்கூத்தில் பாத்திரங்கள் தங்கள் உணர்ச்சிகளைத் தெளிவாகக் காட்டமுடியாது. ஒரு பாத்திரம் கோபப்படும் பொழுதாகிலும் சரி, அழுகின்ற பொழுதாகிலும் சரி, சிரிக்கும் பொழுதாகிலும் சரி, அதற்குத் தகுந்த படப் பொம்மைகள் அவர்களிடம் கிடையாது. ஒரே உணர்ச்சியைக் காட்டும் படங்களையே மற்ற எல்லா உணர்ச்சிகளுக்கும் உபயோகப்படுத்த வேண்டிய நிலையில் இருக்கின்றனர். ஆனால் நாடகம்-திரைப்படம் போன்ற பல கலைகளில் இது நிவர்த்தி செய்யப்படுகிறது. உணர்ச்சிகளை நம் முன்னால் தெளிவாகக் காட்டுகின்ற முறையில்-பல்வேறு உணர்ச்சிகள் கலக்கின்ற நிலையில் அதை ரசிக்கும் மக்களால் தோற்பாவை நிழற்கூத்தை அத்த அளவு ரசிக்க முடியவில்லை.

மேலும், வசதி படைத்தவர்கள்-கற்றவர்கள் போன்ற உள் வட்டங்களின் கருத்து சமூகத்தின் வெளிவட்டங்களால் மறுக்காமல் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றது. ''ஒரு ஐம்பது பேரின் மதிப்பீட்டை, பத்துலக்ஷம் பேர் கேட்டு, அதைத் தமது மதிப்பீடாக ஏற்று பிரதிபலிக்கிறார்கள். இம்மதிப்பீட்டை உருவாக்குவதில் அவர்கள் பங்கு ஏதும் இல்லையெனினும், இதற்கு

---

10. மு. இராமசுவாமி–கள ஆய்வில் ஓர் ஆராய்ச்சி மாணவனின் அனுபவங்களும் வெளிப்பாடுகளும்—வியாழவட்டக் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பெற்ற கட்டுரை.

அடுத்தபடியில் பத்துலட்சம் பேரின் பிரதிபலிப்பு, நான்கு கோடி மக்களின் அபிப்ராயமாகக் கொள்ளப்பட்டுவிடுகிறது. இந்த நான்கு கோடிக்கு இது பற்றிய பிரக்ஞையே ஏதும் இல்லாத போதிலும்'' (வெ. சாமிநாதன், 7; 3-4). இதே கருத்து இக்கலைக்கும்பொருந்தும். இன்னும்கற்றவர்களின்-வசதி படைத்தோரின் பார்வை தோற்பாவை நிழற்கூத்தின் மேல் விழவில்லை. பொதுவாகவே நாட்டுப்புறவியலின் (Folklore) மேல் இப்பொழுதுதான் அவர்களின் பார்வை தொட ஆரம்பித்திருக்கிறது. ஆகவே அது இன்னமும் இழிந்ததாகவே கருதப்படுகிறது. நாடகங்கள் ஒரு காலத்தில் மிகவும் இழிவாகக் கருதப்பட்டு வந்தன. ''நான் நாடகத் துறையிலே இறங்கிய அந்த நாளில் நாடகக் கலைஞர்கள் மிகவம் இழிவாகக் கருதப்பட்டு வந்தார்கள். கொலைகாரன், கொள்ளைக்காரன் முதலியவர்களைக் கண்டால் மக்கள் எப்படிப் பயந்து ஒதுங்கி வாழ்வார்களோ அதே நிலைதான் நாடகக்காரனுக்கும் இருந்து வந்தது. நாடகக்காரனென்றால் குடியிருக்க வீடு கொடுக்கக்கூட மக்கள் பயந்தார்கள். அநேக ஊர்களில் மயானக்கரைக்கு அருகே பேய்கள் வசிக்கும் வீடென்று ஒதுக்கப்பட்ட வீடுகளில் தான் அந்தக் காலங்களில் குடியிருக்க நேர்ந்தது'' (அவ்வை டி.கே. சண்முகம், 1967; 10) என்கிறார் ஔவை டி. கே. சண்முகம். அந்த அளவு இழிநிலையில் இருந்த நாடகக் கலையானது கற்றவர்கள் காலடி எடுத்துவைக்க மாறியிருக்கிறது. கூத்தாடிகள் கலைஞர்களாக உயர்ந்திருக்கின்றனர். கேரளத்திலும் யாராலும் கண்டுகொள்ளப்படாமலிருந்த கதகளியானது கற்றவர்களால் கண்டுகொள்ளப்பட்ட பின் இன்று உலகக் கலைகளில் ஒன்றாக உயர்ந்து நிற்கிறது. ஆகையால் கற்றவர்கள் தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலையின்பால் கண்கட்டி நிற்கின்ற வரையில் அதன் எதிர்காலம் இன்று போலவே இருட்டாகவே இருக்கும் என்பதிலும் ஐயமில்லை.

இன்றைய பண மதிப்புச் சமுதாயத்திற்கேற்ப விளம்பரங்களோ–அரங்க நிர்மாணங்களோ இல்லாமல் மிகவும் எளிமையாக இருப்பதாலும், உணர்ச்சி மோதல்கள் நிறைவைத் தராமல் இருப்பதாலும் மாற்றம் எதுவும் இல்லாமல் திரும்பத் திரும்ப ஒரே கதைகளையே நடத்திக்கொண்டிருப்பது சலிப்பு ஏற்படுத்துவதாலும் - கற்றவர்களின் கண்வீச்சு இதன் மேல்

விழாமல் இருப்பதாலும் இன்றைய சமூகத்தின் வளர்ச்சிவேகத்திற்கேற்ப வளராமல் பழைய சமூகத்தின் கதைகளை—சிரிப்புக் காட்சிகளில் (காமெடி) சில நிகழ்காலப் பிரச்சனைகள் குத்திக் காட்டப்பட்டிருந்தாலும்- மாற்றாமல், புதிதாக ஏதும் கதைகள் உயிருள்ளதாக உண்டாக்காமல் இருப்பதாலும் இன்றைய தோற்பாவை நிழற்கூத்து இருட்டுக்குள்ளேயே நின்றுகொண்டிருக்கிறது. எதிர்காலமும் இருட்டாகவே உள்ளது.

20. நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் மருத்துவம்

டாக்டர் சரசுவதி வேணுகோபால்

0.1. சில காலமாக மதுரையிலும் அதன் சுற்றுப்புறங்களிலும் பதினொரு சாதியினரிடமிருந்து நான் திரட்டியுள்ள தாலாட்டு, ஒப்பாரிப் பாடல்களின் துணைகொண்டு 'நாட்டு மருத்துவம்' பற்றி ஆராய்வது இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

1.1.1. ஐயங்கார், ஐயர் இரு இனத்தாரின் ஒப்பாரிப் பாடல்களும் மிகக் குறைவாக இருப்பதனால் ஒருவேளை மருத்துவம் பற்றிய குறிப்புகள் இல்லையோ எனத் தோன்றுகிறது. ஆயின், ஐயர் இனத்தின் பிலாக்கணத்தில் பத்திய உணவு பற்றிப் பேசப்படும் பகுதி மருத்துவத்தோடு சேர்க்கப்பட வேண்டியதே. இதை இயற்கை மருத்துவம் என்று பலரும் போற்றுவர்.[1]

ஏகாதசி, மாதம் இரு முறை வருகின்றது. இந்த ஏகாதசியன்று முழுக்க முழுக்கப் பட்டினியாக இருந்து, மறுநாள் காலை

அதாவது துவாதசியன்று சுருங்கியிருக்கும் வயிற்றுக்குத் துன்பம் ஏற்படா வகையில் 'பத்திய உணவு' உண்ணுவது இவ்வினத்தாரின் பாடலில் அழகுறச் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

''ஸ்வரணம் ஒரு த்வாதசி - நாங்கள்
சமைச்சிட மாட்டோமோ
அற்பம் ஒரு த்வாதசி - நாங்கள்
ஆக்கியிட மாட்டோமோ
அம்மா நான்
ஆத்தி வதக்கலியோ - நான்
அரிநெல்லிக்காய் சமைக்கலியோ
அம்மா உனக்கு
சுண்ட வத்தக் குழம்பு
சுண்டப் பண்ணி வக்கலியோ
பாசிப்பருப்பு - உனக்கு
பாங்காச் சமைக்கலியோ''[2]

என்ற அடிகளில் துவாதசியன்று செய்யும் சமையல் கூறப்பட்டுள்ளது.

1.1.2. ஏகாதசிதோறும் பட்டினி இருத்தல், அதாவது பதினைந்து நாட்களுக்கு ஒரு முறை பட்டினி இருத்தல் வயிற்றைத் தூய்மை செய்யவும், புலனடக்கத்திற்காகவும், சினம் போன்ற வேண்டாவுணர்ச்சிகளை அடக்கவும் ஆம். நாள் முழுதும் பட்டினி இருக்குங்கால் இரைப்பை, அளவில் சுருங்கிக் காற்று மட்டும் கொண்டு விளங்குகின்றது மறுநாள் காலை புரதச் சத்து அதிகம் இல்லாத வகையில் அகத்திக் கீரையும், நெல்லிக்காய்ப் பச்சடியும், சுண்டப் பண்ணிய சுண்டவத்தக்குழம்பும், பாசிப்பருப்பும் உண்டால் வயிற்றில் காற்றினால் ஏற்படும் துன்பத்தையும் (gastric trouble), வேறு துன்பங்களையும் குறைத்துவிடலாம். சில நோய்களுக்குப் 'பட்டினி இருத்தலே' பெரிய மருந்து என்பதை 'லங்கணம் பரம ஔஷதம்' என்ற வடமொழிப் பழமொழி விளக்கும். உண்ணத் தொடங்கியவுடன் வயிறு இயற்கையான நிலையையடைந்த பிறகு அடுத்த 13 நாளும் சத்துள்ள உணவை உண்ணுதல் இவர்களின் இயல்பு.

''பூக்க உளுந்தரைச்சு
    பூப்போல தோசைவார்த்து - உனக்கு
கருக்கப் பொடி பொடிச்சு
    காரமது மேலே வச்சு
சுக்குப் பொடி பொடிச்சு
    தொன்னை வச்சு நெய்வார்த்து
பசிச்சு வரும்போது - உனக்கு
    பலகாரம் வக்கலியோ
குளிச்சு வரும்போது - உனக்கு
    கோபங்கள் உண்டாச்சோ
அண்டா வெந்நீரு
    ஆறிக் கிடந்ததோ
தேச்சுக்கிற எண்ணெய்
    சிதறி விழுந்ததோ
காச்சின பாலிலே
    கரப்புக் கிடந்ததோ'' [3]

என்று பலவாறு கூறுவது இவர்கள் வாழ்வில் மிக்க ஈடுபாடு கொண்டவர்கள், இன்ப நுகர்ச்சி, ஆடம்பர வாழ்வு ஆகியவற்றை நோக்கமாகக் கொண்டவர்கள், அதே பொழுது தங்களைத் தாங்களே அடக்கியாள வேண்டும் என இயற்கை மருத்துவத்தில் நம்பிக்கை கொண்டவர்கள் போன்ற செய்திகளை வெளிப்படுத்துகிறது. பொதுவாக இவர்கள் நோய் வந்தபிறகு அதைத் தீர்க்கும் வழி நாடாது, வருமுன் காப்போராகத் தோன்றுகிறார்கள்.

1.1.3. வள்ளுவத்தில் காணப்படும் 'மருந்து' என்னும் அதிகாரத்தில் பெரும்பகுதி (7குறட்பாக்கள்)[4] உணவில் மேற்கொள்ள வேண்டிய கட்டுதிட்டங்கள்தாமே; வேறு பெயர் சொன்னால் 'இயற்கை' மருத்துவம்'.

1.1.4. இவர்களின் தாலாட்டில் நான்கு மருத்துவக் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

''செம்பொன்மணிப் பாலடைக்குத்
    தேனமிர்தம் கொண்டுவந்து
சேனையது போட்டுத்
    தெகிழ வளர்ந்தாரோ'' [5]

என்னுமிடத்து, 'சேனை' என்பது சர்க்கரை நீரைக் குறிக்கும். அது செவ்வெண்ணெய் என்றும் சொல்லப்படுகின்றது. சர்க்-

கரை நீரைப் பெரியவர்கள் புதிதாகப் பிறந்த குழந்தைக்கு வாயில் வைப்பதும், சிலவிடங்களில் விளக்கெண்ணெயையும் வைப்பதும் பழக்கமாகவுள்ளது.

1.1.5. சர்க்கரை நீர், விளக்கெண்ணெய் இரண்டுமே மலமிளக்கிகளாகப் பயன்படுத்தப்படுபவை. விளக்கெண்ணெய் நாட்டுப்புற மருத்துவத்தில் ஒரு பெரிய இடம்பெற்றுத் திகழ்கிறது. பல குழந்தைகள் மிகச் சிறு பருவத்தில் மலச்சிக்கலால் துன்புறுகின்றன கொதிக்கவைத்து ஆறவைத்த நீரில் சர்க்கரை போட்டு அவ்வப்பொழுது குழந்தைக்குத் தருதல் வேண்டும் என்று ஆங்கில வைத்தியர்கள் கூறுவது இங்கு நோக்கத்தக்கது.[6]

விளக்கெண்ணெய் உடற்சூட்டைத் தணிக்கும் ஒப்பற்ற பொருளாகக் கருதப்படுகின்றது. எனவே சேனை வைப்பது வெறும் சடங்கோ, பழக்கமோ அன்று; அது குழந்தை வயிற்று நோய் எதுவுமின்றி வளர்தல் வேண்டும் என்று மருத்துவ ரீதியில் பெரியோர் வாழ்த்துவதே எனலாம்.

1.1.6. **தேன்:** நாட்டு மருந்தில் ஒப்பற்ற பொருளாகக் கருதப்படுவது தேன்.

'செம்பொன்மணிப் பாலடைக்குத்
தேனமிர்தம் கொண்டுவந்து'[7]

என்பதனால் குழந்தைக்கு வயிற்றுப்போக்கு இருக்கும்பொழுது வசம்பைச் சுட்டு உரைத்துத் தேனைக் குழப்பித் தருதல், செரித்தலுக்காகப் பாலுடன் தேனைக் கலத்தல், உடலைக் கட்டுவிடாமல் வைத்திருக்க வெந்நீரில் சிறிது தேனைக் கலந்து அருந்துதல் போன்றவற்றை இங்குக் கருதலாம்.

1.1.7. **வேப்பிலை:** 'வேப்பிலையும் காப்புமாய்
விசும்பியரி கண்ணனுக்கு'[8] என்று

இச் சாதியினரின் தாலாட்டுப் பாடலொன்றில் காண்கிறோம். இவ்வினத்தாரில் குழந்தை பிறந்த ஏழு அல்லது ஒன்பதாம் நாளில் 'காப்பிடுதல்' என்னும் சடங்கு அந்திப் பொழுதில் செய்யப்படுகின்றது. 'அத்தை காப்பு' என்று குழந்தைக்கு அத்தை செய்து போடும் பொன் காப்பு சிறப்பித்துச் சொல்லப்படுகின்றது. அது மட்டுமன்றி 'ஐம்பொன் காப்பு' ஒன்றும்

குழந்தைக்கு அணிவிக்கப்படுகின்றது. வேப்பிலை அதனுடன் சுற்றப்பட்டிருப்பது மருத்துவ அடிப்படையில் அமைந்தது. விளக்கெண்ணெய் போலவே சிறப்பிடம் பெற்றிருக்கும் மற்றொரு முக்கியமான பொருள் வேப்பிலை

தீய சக்திகள் எதுவும் குழந்தையை அணுகவிடாது காக்கின்றது வேப்பிலை என்பது நம்பிக்கை. உண்மையில் அம்மைக்கும், 'பேய் பிடித்தல்' எனப்படும் ஹிஸ்டீரியாவுக்கும் வயிற்றில் பூச்சிகளைக் கொல்லுவதற்கும் இந்த வேப்பிலை கை கண்ட மருந்தாக நாட்டு மருத்துவத்தில் காணப்படுகின்றது. குழந்தைக்கு 'பொன் காப்பும்', 'ஐம்பொன் காப்பும், விட இந்த வேப்பிலைக் காப்பிடுதலே இவர்களின் நோக்கமாக முதன்முதலில் இருந்திருத்தல் வேண்டும். 'காப்பு' என்று கூறுவதே 'நோய் வாராது காத்தல்' என்று கொள்ளலாம்.

11.8 மற்றொன்று 'நாய் வேப்பிலை' என்பது. இது கொடிய நஞ்சாக இருப்பினும், கக்குவான் இருமலுக்குச் சிறந்த மருந்தாகச் சொல்லப்படுகின்றது. அந்நோயால் துன்புறும் குழந்தைகளின் கழுத்தில் நாய் வேப்பங்காய் கட்டப்பெறும் என்பதை அறிந்தேன்.[9]

1.1.9. ஒப்பாரியில் காணப்பட்டது போலவே தலாட்டிலும் இயற்கை மருத்துவத்தோடு சேர்ந்த குறிப்பு ஒன்று காண்கிறோம்.

குளித்த பின்னரே சமையல் பழக்கம் இன்னும் இவ்வினத்தில் வற்புறுத்தப்பெறுகிறது. நீராடிய பின்பு செய்யும் சமையல் சுகாதார விதிப்படி உடல் நலத்திற்கு நன்மை பயக்கின்றது.

வேலை செய்யவிடாமல் தொந்தரவு செய்துகொண்டிருக்கும் குழந்தையிடம் தாய் கீழ்க்கண்டவாறு பாடுகிறாள்:

> '' முத்தத்திலே நிழல் இறங்கிப் போச்சுது
> பத்துபன் னிரண்டு நாழிகை ஆச்சுது
> எப்பக்கு ளிப்பேண்டா எப்பச்ச மைப்பேண்டா-ஒங்
> கப்பாவந் தாஎன்னை அடிச்சுத்து ரத்துவாடா''[10]

என்கையில் 'குளித்தபிறகு சமையல் செய்தல்' என்னும் குறிப்பு மருத்துவத்தோடு ஒருங்கு வைத்து எண்ணவேண்டுவது.

1.1.10. **எண்ணெய் தேய்த்துக் குளித்தல்:** இது இன்னும் பலவிடங்களில் உடற்சூட்டைத் தணிக்கவும், கண்ணெரிச்சல், வயிற்றுவலி ஆகியவற்றை நீக்கவும், மேனியழகுக்காகவும், நல்ல உறக்கத்திற்காகவும் இன்றியமையாததாகக் கருதப்படுகிறது. 'இராமர் தாலாட்டு' எனும் தலைப்பில்,

''ஐயா வாவென்னு அழைச்சுமொள்ளத் தானெடுத்து
தைலமது சாத்தி தாயார் மனமகிழ்ந்தார்
சீயக்காய் செம்பகங்கள் சேத்திசைச்சுக் கொண்டுவந்து
காளமுகில் மேனியற்குக் கௌசலைநீ ராட்டிவச்சு
பீதாம் பரங்களினால் பொன்மேனி தான்துடைச்சு
பொற்கவரி வீசிவரும் பூமிகிள்ளிக் காப்புமிட்டார்'' [11]

என ஐயர் இனத்தம்மையாரும், ஐயர் ஒப்பாரியில்
'தேச்சுக்கிற எண்ணெய் சிதறி விழுந்ததோ' என்றும்,

'' எண்ணெய் தலைமுழுகி — கண்ணே
ஏகாந்தப் பொட்டுமிட்டு
வர்ணக் கவிபாடி — கண்ணே
வருவார் மருமகனோ'' [12]

என நாயுடு அம்மையார் தாலாட்டுப் பாடலிலும்,

''காஞ்சி வரத்தெண்ணெய் — கண்ணே
கண்ணோ அரிக்குதின்னு
தென்காஞ்சி எண்ணெய்க்கு — என் ஐயாவுக்கு
சீட்டெழுதி விட்டாரோ'' [13]

என அம்பலக்கார், அரிசனர் இருவர் தாலாட்டுப் பாடலிலும், அரிசன அம்மையாரின் 'மீனாட்சி தாலாட்டில்',

'' நாளி நறுக்கு மஞ்ச — கண்ணே
நன்னாளி பச்ச மஞ்ச
அரைச்சு வழிப்பாளோ — கண்ணே
அஞ்சு வகைக் கிண்ணத்திலே
தேச்சுக் குளிப்பாளோ — மீனா
தொப்பமெல்லாம் பூமணக்க
கொத்தோட சீவக்காயோ — மீனாவுக்கு
கொடத்தோட நல்லெண்ணெய்

அள்ளிக் குளிப்பாளோ — மீனா
அத்தனையும் பூமணக்க''[14]

என்றும் நல்லெண்ணெய், மணப்பொருட்கள் கலந்த சீயக்காய். மஞ்சள் முதலியன சிறப்பித்துப் பேசப்படுகின்றன.

1.2.1. அடுத்து, நாயுடு இனத்தார் ஒப்பாரியில் 'மருந்து' என்ற சொல்லாட்சியும் மதுரை, செஞ்சி இரு ஊர்களைச் சேர்ந்த மருத்துவர்களும் இருக்கக் காண்கிறோம்.

"குடுத்த மருந்து எல்லாம் — உங்களைக்
கொல்லவே காத்ததோ
தந்த மருந்து எல்லாம் — உங்களுக்குத்
தலைக்கே இருந்ததோ
தெஞ்சி வைத்தியரும் — உங்களுக்குத்
தீராது இன்னாரோ
மதுரை வைத்தியரும் — உங்களுக்கு
மரணம்னு சொன்னாரோ''[15]

என்று ஒருஅம்மையாரும்,

"மதுரை வைத்தியனோ — உங்களுக்கு
மருந்தில்லை இன்னானோ
செஞ்சி வைத்தியனோ — உங்களுக்கு இந்ததேசம்
சிறப்பில்லை இன்னானோ''[16]

என்று மற்றோர் அம்மையாரும் பாடியிருப்பதிலிருந்து நாம் உணரலாம்.

1.2.2. இவ்வினத்தார் நாடும் மருத்துவர்கள் மதுரை, செஞ்சி இரண்டிலும் இருந்திருக்கலாம் என்றும் இவ்வினத்தைச் சார்ந்த மருத்துவர்கள் இவ்விரு ஊர்களிலும் மிகுதியாக இருந்திருக்கலாம் என்றும் எண்ணத் தோன்றுகிறது.

1.2.3. வேறு மருத்துவக் குறிப்புகள் ஏதும் இல்லையெனினும் 'மதுரை வைத்தியன், செஞ்சி வைத்தியன்' என்று கோடி காட்டியிருப்பதனால் மேலும் பாடல்கள் சேகரித்தால் இரண்டு ஊர்களுக்கும் தனிச்சிறப்பளிக்கும் இரு வேறு மருத்துவ முறைகள் அறியப்படலாம்.

கிள்ளர் இனத்தம்மையார் ஒருவரின் பாடலிலும்,

> ' தெஞ்சி வைத்தியரோ
> தெம்மருதைப் பண்டிதரோ ' [17]

என்று செஞ்சி வைத்தியரைப் பற்றிய பேச்சு வருகிறது.

1.2.4. தாலாட்டிலும், தனிப்பட்ட மருந்துப் பொருள் ஏதும் கூறாமல், இறைவன் துணையிருப்பின் மருந்தெதுவும் தேவையில்லை என்ற கருத்து காணப்படும் இடத்தில், இறை நம்பிக்கை மேலோங்கிய நிலையில் மருத்துவக் குறிப்பு காணப்படுகின்றது.

> ''கந்தையா உன் காவல் — என் கண்ணே
> கடை மருந்தை நானறியேன்
> வேலையா உன்காவல் — என் கண்ணே
> வேறே பிணி அண்டாமல்'' [18]

கடை மருந்து என்பதற்கு ஒரு பெரிய பட்டியலே உள்ளது. இவை அனைத்தும் காய்ந்த பொருட்கள்; சுக்கு, அரத்தை, சித்தரத்தை, சதகுப்பை, வாயுவிளங்கம், திப்பிலி, அதிமதுரம் வசம்பு போன்றவை.

1.3.1. அகமடியர் ஒப்பாரிப் பாடலில்,

> ''தலையெ வலிக்குதுன்னா - எனக்கு
> தந்தலைய நோகுதுன்னா
> தங்கமணிக் கட்டிலிலே
> சரங்கொருத்த மெத்தையிலே
> தங்கா தலை சாஞ்சா
> சாரட்டு வண்டி வரும்
> சரிக்குருதை ரெண்டு வரும் - எனக்கு
> தலைவலிக்கேத்த தனிமருந்தும் கூடவரும்
> பொடனி வலிக்குதுன்னா --
> பொடனிக்கேத்த பொடிமருந்தும் கூடவரும்'' [19]

என்று தலைவலி மருந்தும் பொடனிவலி மருந்தும் கூறப்படுகின்றன. பாடலாக இருப்பதனால் மருந்தைப் பற்றிய விளக்கங்கள் பலவிடங்களில் நமக்குக் கிட்டவில்லை. இங்கு இவர்களின் நோக்கம் - தங்கள் பழைய செல்வ நிலையை ஏத்திப்பாடுதல். எனவே, மருந்தைப் பற்றியோ, அது போன்ற பிறவற்றைப் பற்றியோ விரித்துப் பாடுவதில்லை.

1.4.1. கள்ளர் இனத்தைச் சேர்ந்த 65 வயதுப் பெண்மணியின் மாரடிப் பாட்டில் கிட்டத்தட்ட 50 வரிகள் அருமையான மருத்துவக் குறிப்புகள் அடங்கியனவாக அமைந்துள்ளன. அவையாவன, டப்பாக்களில் வைத்தியர் கொண்டுவரும் தைலங்கள், அரைப்பலம் சீனி, கால்பலம் இஞ்சி, மலையில் பூத்த மருந்து வகை, தரையில் பூத்த பச்சிலை, மாத்திரை. பஞ்சு கொண்டும் இறகு கொண்டும் பால் ஊற்றுதல், பட்டுத் துணி கொண்டு கையை மூடி நாடி பார்த்தல், இடது கை, வலது கை இரண்டையும் பார்த்தல், தாதுகளும் பித்தங்களும் தலைமாறி நிற்றல் ஆகிய முக்கியமான குறிப்புகள் சிறப்பாகச் சொல்லப்படுகின்றன.

1.4.2. இந்த மருத்துவத்தில் அடிப்படையாகத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டுவது வாத, பித்த, சிலேட்டும நாடிகள் முறையே ஆள்காட்டி, நடு, மோதிர விரல்களின் நரம்புகளிலும், குரு நாடி எனபது ஐந்து விரல் நரம்புகளும் மணிக்கட்டில் இணையும் புறங்கைப் பகுதியிலும் இருப்பவை என்பது. இவை தொடக்க நிலையில் வேறுபடினும், மணிக்கட்டில் அகங்கைப் பகுதியில் ஒரே நரம்பில் மூன்று விரல்களைச் சிறிது சிறிது தூரத்தில் வைத்து இந்நாடிகளைச் சோதிப்பர். வீணை முதலான நரம்புக் கருவிகளில் ஒரே நரம்பில் வெவ்வேறு இடங்களில் வெவ்வேறு தொனி எழுவது போல இங்கும் ஒரு நரம்பின் வெவ்வேறு இடங்களில் மூன்று நாடிகளின் துடிப்பையும் சோதித்துவிடலாம்.

நாடிகளுள் குருநாடி உயிர் நாடியாகக் கருதப்படுகின்றது. வைத்தியர்கள் பட்டுத்துணி கொண்டு கையை மறைத்துக்கொண்டு நாடி பார்த்தல், குருநாடியைத் தாங்கள் சோதிப்பதை மற்றவர்கள் அறியக்கூடாது என்பதற்காகவாம் நாட்டு மருத்துவர்களிடையே காணப்படும் இப்பழக்கத்திலிருந்து, மருத்துவ முறைகளை எவ்வளவு ரகசியமாகப் போற்றி வைத்திருந்தனர் என்பது தெரிய வருகின்றது. எல்லோருக்கும் இந்த முறைகளை அறிவிக்கக்கூடாது என்று அவர்கள் நினைப்பதற்குக் காரணம்:

1) பலரும் அரைகுறையாகத் தெரிந்துகொண்டு இதன் சிறப்பை அழித்துவிடுவர்; நோய்களைத் தீர்ப்பதற்குப் பதிலாக வேறு வகையான இடர்ப்பாடுகளை வளர்த்துவிடுவர் என்று அவர்கள் நம்பியிருக்கலாம்.

2) வயிற்றுப் பிழைப்பு.

'நாடி பார்த்தல்' என்னும் குறிப்பை அரிஜனப் பெண்ணின் ஒப்பாரிப் பாடலிலும் காண்கிறோம்.

''வைத்தியர் வந்திட்டாரு வலதுகையைத் தாதுபாக்க
எடது கையைப் பட்டெடுத்து எடது கையில் தாதுபாத்தான்
தாதுகள் ஓடாம சலுப்புடனே ஒக்காந்தாரு''[20]

பட்டுத்துணி கையில் போட்டு நாடி பார்த்தல், தாது ஓடுதல் ஆகியவற்றைக் கள்ளர் இனப் பெண்ணின் பாடல் போலவே, இவர் பாடலிலும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

1.4.3. மலையில் பூத்த மருந்து வகை, தரையில் பூத்த பச்சிலை என்பன[21] அரிய தன்மைகளைக் கொண்டு விளங்கும் மூலிகைகளைக் குறிக்கின்றன.

அரிஜனப் பெண்ணின் பாடலிலும்,

''மலையிலே மொளைச்சதொரு
மருந்துவகை தான்பிடுங்கி
பூமியிலே மொளைச்சதொரு
பூடுவகை தான்பிடுங்கி
வைத்தியரு வந்திட்டாரு
வலதுகையைத் தாதுபாக்க''[22]

என்று இம் மருந்து வகைகள் சொல்லப்படுகின்றன.

1.4.4. பஞ்சு, இறகு கொண்டு நோயாளியின் வாயில் பாலூற்றுதல் நாவறட்சியை நீக்கவும், அதேபொழுது மூச்சுத் திணறாமல் இருப்பதற்காகவும் ஆகும். உயிர் பிரியும்பொழுது நாவும் தொண்டையும் வறண்டிருக்கக் கூடாதாம்.

1.4.5. 'தாதுகளும் பித்தங்களும்
தலைமாறி நிக்குதில்லே'[23] என்று பாட்டில் ஒரு பெண் பாடவேண்டும் என்றால் அதன் பொருள் எந்த அளவுக்கு விளங்கி அவள் நெஞ்சில் பதிந்திருத்தல் வேண்டும்? 'நாடி பார்த்தல்' மருத்துவத்திலேயே மிக அடிப்படையான ஒன்று. இது இப்பாடலில் இவ்வளவு அருமையாகச் சொல்லப்பட்டிருப்பது, பெண்களும் நாட்டுப்புற மருத்துவத்தினை எத்துணையளவு அறிந்து வைத்திருந்தார்கள் என்பதற்குச் சான்றாய் அமைகிறது.

1.4.6. அரிஜனப் பெண்ணின் ஒப்பாரியில்
'பூமியிலே மொளைச்சதொரு
பூடுவகை தான்பிடுங்கி'

என்று காணப்படும் 'வெள்ளைப் பூடு' மிகவுயர்ந்த மருந்துகளில் ஒன்று. இதை மாத்திரை வடிவமாக்கி அமெரிக்கா போன்ற மிக முன்னேறிய நாடுகளில் 'இரத்த அழுத்த' நோய்க்குச் சிறந்த மருந்தாக உட்கொள்ளுகிறார்கள்.

இது தவிர, வெள்ளைப் பூடு 'வாயுப் பிடிப்பு' எனப்படும் வயிறு, நெஞ்சு, முதுகு போன்றவிடங்களில் காற்றினால் ஏற்படும் தொல்லைக்குப் பெரிய மருந்தாகவுள்ளது.

கருவுற்ற பெண்களுக்கு, பூண்டை உரித்துப் பாலில் வேகவைத்து, சர்க்கரை, ஏலப்பொடி, நெய் முதலியன கலந்து (அல்வா போல) கொடுப்பது பழக்கம்.

'உல்லி சேசமேலு தல்லிகூட சேயது' என்ற தெலுங்குப் பழமொழி பூண்டின் சிறப்பை எடுத்துக்காட்டப் போதுமானது.

1.4.7. உள்ளூர், வெளியூர் வைத்தியர்களைப் பற்றி இவர்கள் இருவர் ஒப்பாரியிலுமே ஒரே மாதிரியான கருத்துக் காணப்படுகிறது.

"உள்ளூரு வைத்தியரும்
உண்மைகளும் சொல்லலியே
அசலூரு வைத்தியர்க்கு
ஒங்கமகன் தங்கமகன்
ஆளனுப்பித் தேடினாரோ"[24]

என்று கள்ளர் இனப் பெண்மணியும்,

"உள்ளூரு வைத்தியரும்
உம்மை வார்த்தை சொல்ல மாட்டான்
அசலூரு வைத்தியரும்
அமந்து வார்த்தை சொல்லுவாரு"[25]

என்று அரிஜனப் பெண்ணும் கூறுவதிலிருந்து உள்ளூர் மருத்துவர்களைவிட வெளியூர் வைத்தியர்களுக்கு இவர்கள் மதிப்பளிப்பதாகத் தெரிகிறது.

1.4.8 இஞ்சி: மீண்டும் இவர்கள் இருவர் பாடலிலும் இஞ்சி பற்றிய குறிப்பு வருகிறது.

"அந்தி நேரம் கடை தொறந்து
அரைப் பலம் சீனி வாங்கி
காலம்பற கடை தொறந்து
காப் பலம் இஞ்சி வாங்கி
மலையிலே பூத்திருக்கும்
மருந்து வகை தானும் கொண்டு
தரையிலே பூத்திருக்கும்
பச்சிலையும் தானும் கொண்டு
இஞ்சியைத் தான் தட்டுங்களேன்
எதிரச் சீனியும் போடுங்களேன்" 26

என்று விளக்கமாகக் கள்ளர் பாடலில் காணப்படுகிறது.

அரிஜனர் பாடலில்,

"காலையிலே கடை தொறந்து
காச்சேர் இஞ்சி வாங்கி
அந்திநேரம் கடை தொறந்து
அரைச்சேர் இஞ்சி வாங்கி
மலையிலே மொளைச்சதொரு
மருந்துவகை தான் புடுங்கி
பூமியிலே மொளைச்சதொரு
பூடுவகை தான் புடுங்கி
வைத்தியரு வந்திட்டாரு" 27

என்று இஞ்சிக்குச் சிறப்புக் கொடுத்து, வைத்தியர் கொண்டு-வரும் மற்ற மருந்துகளைப் பற்றியும் கூறுகிறார்கள்.

பித்தத்தோடு தொடர்புற்ற நோய்கள் அனைத்திற்கும் இஞ்சி மிகச் சிறந்த மருந்தாகப் போற்றப்படுகிறது.

1.4.9. அரிசியின் தன்மை: அகமடியர் ஒப்பாரியில்,

"பளனூருச் சம்பா வாங்கிப் பாங்கா வடிச்செறக்கி
சீரகச் சம்பா சீக்குப்பிணி யாகுமிண்டு
ஆத்தூருச் சம்பாவை அருமையா வச்சிறக்கி
தலைவாழை யிலை விரிச்சு சாதம் படைச்சுவச்சு" 28

என்று சோற்றுக்கு ஆகும் அரிசி வாங்குகையில் கவனமாக, சீரகச் சம்பாவை விலக்குகிறார்கள்.

இயற்கை மருத்துவத்தோடு இதுவும் சேர்க்கப்பட வேண்டியதே. எந்த அரிசி பிணியைத் தருமென்று அறிந்து வைத்திருப்பது போலவே வேறு பலவும் இவர்கள் அறிந்திருத்தல் கூடும். ஆனால், பாடலில் வேறு குறிப்பில்லை.

1.4.10. மண் : கோனார் இனத்தார் ஒப்பாரிப் பாடலில்,

''ஈர மண்ணைப் பூசி — நான் பெத்த வாவரசி
இருந்தா சுகமறிவேன்
பச்சை மண்ணைப் பூசி — நான் பெத்த மகளே
படுத்தா சுகமறிவேன்'' [29]

என்ற வரிகளைக் காண்கிறோம்

வயிற்று வலிக்கும், தலை வலிக்கும் ஈரக் களிமண்ணைப் பூசிப் பயன்படுத்தல் நாட்டு மருத்துவத்தின் ஒரு பிரிவான இயற்கை மருத்துவத்தில் உண்டு. காந்தியும் இதைப் போற்றியதனால் 'காந்தி வைத்தியம்'[30] என்றும் சொல்லப்படுகிறது. புற்றுமண் புற்றுநோய்க்கு மருந்தாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

1.4.11. பிள்ளை இனத்து மூதாட்டியின் ஒப்பாரியில்,

''தும்பையிலை பூத்து சூரியர்க்கும் பொண் பொறந்தேன்
தும்பை யழுஞ்சத்தந் — நீங்க
சூரியரும் கேக்கலையே
சிறுமிளகும் சீரகமும் சீரு வருதும்பேன்
சீரிடும் தாயை சீமைக் கனுப்பியாச்சே
வால்மிளகும் சீரகமும் வரிசை தருதும்பேன்
வரிசையிடுந் தாயை வனத்துக் கனுப்பியாச்சே'' [31]

எனக் காண்கிறோம்.

இவ்வரிகளில் இவை மருந்துகள் என நேரடியாகச் சொல்லப்படவில்லையெனினும், தும்பையிலைச் சாறு குளிர் நடுக்க நோய்க்கும், வால்மிளகு இருமலுக்கும் மிகச்சிறந்த மருந்துகளாகக் கருதப்படுவன. சிறுமிளகும், சீரகமும் மருந்துகளாகவும் பயன்படும்; சமையலுக்கும் பயன்படும். தாயிடமிருந்து சீர்வரிசையாக மருந்துப் பொருட்கள்கூடப் பெண்கள் பெற்றிருக்கிறார்கள்.

1.4.12. **தலையில் தேய்க்கும் தைலங்களும் மருந்துகளும்:** வண்ணார் ஒப்பாரியில்,

"தைலம் வாங்கியாந்து — நீ பெத்த மகளுக்கு
தலையிலே தான் தேச்சியம்மா
தைலம் தேச்சு என்ன செய்ய?—நீ பெத்த மகளுக்கு
தலையிலே இட்டெளுத்தை
மருந்து வகை வாங்கியாந்து — நீ பெத்த மகளுக்கு
மண்டையிலே தேச்சியம்மா
மருந்து தேச்சு என்ன செய்ய?
மண்டையிலே இட்டெளுத்தை" [32]

என்று தலையில் தேய்க்கும் தைலங்களைப் பற்றிய குறிப்பு வருகிறது.

மாதரார் கூந்தல், வில்வம், சீதா செங்கழுநீர் ஆகியவற்றின் இலையை எடுத்து எண்ணையில் இட்டுக் காய்ச்சித் தலையில் தேய்த்து வந்தால் கூந்தல் நீண்டு வளரும். சிற்றகத்திப் பூவினை இட்டுக் காய்ச்சிய எண்ணெய் கடுமையான தலைவலியை நீக்கும். இப்பாடலில் வருகின்ற அடியும் தலையில் தேய்க்கும் மருந்து வகையில் ஏதோவொன்றைக் குறிக்கின்றது.

1.4.13. இடிமருந்து: அரிசனப் பெண்ணின் பாடலில் மருந்து, கொளுந்து இடிப்பது பற்றிய செய்தியைக் காணலாம்.

"மருதைத் தலைவாசல்லே மருந்திடிக்கும் மாளிகையாம்
மருந்தை இடிப்பனோ-என்னைப் பெத்த அப்பா நீங்க
குடுத்த மாயோலை வாசிப்பனோ
கோயில் தலைவாசல்லே கொளுந்திடிக்கும் மாளிகையாம்
கொளுந்தை இடிப்பனோ - என்னைப் பெத்த அப்பா
நீங்க குடுத்த
குருத்தோலை வாசிப்பமோ" [33]

என்னும் பொழுது காணும் வரிகள் 'இடிமருந்து' பற்றிக் கூறுவன. ஜீரணம் ஆவதற்கும், பிள்ளைப்பேற்றுக் காலத்தில் நொந்த உடம்பைச் சீராக்கவும், அஜீரணம், வாயு போன்ற வயிற்று நோய்களைத் தீர்க்கவும் சுக்கு, அரத்தை வாயுவிளங்கம், அதிமதுரம், சதகுப்பை போன்ற 20 வகைப் பொருட்கள் இடிக்கப்பெற்று லேகியமாகக் கிளரப்பெற்று இந்த 'இடிமருந்து' நோயாளிகட்குத் தரப்படுகின்றது.

பன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இதன் அருமையை உணர்ந்தன்றோ 'திரிகடுகம்' [34] நூலே எழுந்தது? சுக்கு, திப்பிலி, மிளகு ஆகிய மூன்று மருந்துகளும் சேர்ந்த சேர்க்கை உடலுக்கு

நன்மை செய்வதுபோல, பாடல்களில் உள்ள செய்திகள் உள்ளத்திற்கும் வாழ்விற்கும் நன்மை செய்யும் என்று இப்பெயர் அந்நூலுக்கு வைக்கப்பெற்றுள்ளது.

1.5 1. **ஆங்கில வைத்தியம்:** அருமையான நாட்டுப்புற மருத்துவக் குறிப்புகள் அடங்கியுள்ள அரிஜனப் பெண்ணின் ஒப்பாரிப் பாடலிலும், அதற்கடுத்து வண்ணார் ஒப்பாரிப் பாடலிலும் ஆங்கில மருத்துவம் பற்றிய குறிப்புகளும் காணப்படுகின்றன.

1.5 2. **தெர்மா மீட்டரும் ஊசியும்:** அரிஜனப் பெண்ணின் ஒப்பாரியில்,

''சின்ன மதுரையிலே சிறு மதுரைப் பேட்டையிலே
சின்ன டிகிரிவச்சு தீராத நோய்எண்டு -
கொலைகாரன் சீமையிலே
திருப்பிவிட்டான் காகிதத்தை
வண்ண மதுரையிலே வடமருதைப் பேட்டையிலே
வண்ண டிகிரிவச்சு வயசரிஞ்சு ஊசிபோட
வராத நோய்வு எண்டான் வரிஞ்சுவிட்டான்
காயிதத்தை'' [35]

என்று ஆங்கில மருத்துவ முறையின் அடிப்படைக் கருவிகளான தெர்மா மீட்டரும், ஊசியும் சொல்லப்படுகின்றன.

1.5.3. **எக்ஸ்ரே:** வண்ணார் ஒப்பாரியில்,

'பங்குனி மாத்தையிலே படம்புடிச்சுப் பாக்கையிலே
படத்துக்கு அமையாதிண்டான் பாடைக்கு
அமையுமிண்டான்' [36]

என்று 'எக்ஸ்ரே' சொல்லப்படுகிறது.

1.5.4. இவர்களது பாடல்களில், அதுவும் குறிப்பாக அரிசனர் பாடலில் மிகுதியாக நாட்டு மருந்துகள் பேசப்பட்டு, ஓரிடத்தில் மட்டும் ஆங்கில மருத்துவமும் கூறப்படுகிறது.

இதற்குக் காரணங்கள்.

1) நகர்ப்புறச் சூழல்.

2) நாட்டு மருந்துகள் மெல்லச் செயல்படும். ஆங்கில மருந்துகள் அவற்றைவிட விரைந்த பலனைத் தருகின்றன.

டோராய் இருப்பதாலும், ஒரு குறிப்புக்கூட இல்லையோ என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

1.6.6. **ஆங்கில வைத்தியம்:** மற்றொரு வியப்பு என்னெனில், ஆங்கில மருத்துவத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள், போன தலைமுறை வரை ஆங்கிலமே தெரிந்திராத மிகப் பின்தங்கிய வகுப்பினர் பாடலில் (அதாவது வண்ணார், அரிஜன் பாடலில்) மட்டுமே காணப்படுகின்றன.

ஆங்கிலமும் தெரியாது, கல்வியறிவும் மிகுதியில்லை என்பதை ஈடுகட்ட ஆங்கில மருத்துவத்தில் ஈடுபாடு கொண்டார்களா, அல்லது நாட்டு மருத்துவத்தில் நம்பிக்கையிழந்த நிலையில் ஆங்கில மருத்துவத்தை நாடினார்களா, மதுரை எர்ஸ்கின் மருத்துவ நிலையம் சுற்று வட்டாரத்தில் மிக்க புகழ் பெற்றிருப்பதனால் இதன்மேல் அவர்கள் கவனம் திரும்பியதா, சிறிதளவும் செலவின்றி அரசாங்க மருத்துவமனையில் மருத்துவம் செய்துகொள்ளலாம் என்பதாலா (காரணம் வறுமை) என்ற பல ஐயங்கள் வினாக்களாக உருவெடுக்கின்றன.

இவற்றுள் ஒன்றோ, சிலவோ, அனைத்துமோ உண்மையாக இருத்தல் வேண்டும். மற்றொரு காரணம் நகர்ப்புற வாழ்வின் தாக்கமாகவும் இருக்கலாம்.

1.6.7. இயற்கை வைத்தியம் தொடர்பான முக்கியமான சில குறிப்புகள் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக இவர்கள் அனைவரின் பாடலிலும் காணப்பெறுவது தமிழ்நாட்டில் பரவலாகப் பல சாதியினரிடத்தும் நாட்டு மருத்துவம் சிறப்புப் பெற்றுள்ளது என்பதைக் காட்டுகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. மு. வரதராசன்,
2. பாடியவர் : பார்வதி, சாதி-ஐயர், இடம் - வடக்குப் பெருமாள் மேஸ்திரி தெரு, மதுரை. வயது - 88.
3. Ibid.
4. திருக்குறள், 'மருந்து', அதி. 95.
5. பாடியவர் : பர்வதம், சாதி - ஐயர், இடம் - லட்சுமிநாராயணபுர அக்கிரகாரம், மதுரை. வயது - 75.
6. Benjamin spock, Baby and child care, P. 106.
7. பர்வதம், Loc. cit.
8. சுந்தரி, சாதி - ஐயர், இடம் -வடக்குமாசி வீதி, மதுரை. வயது - 43.
9. ஆண்டியப்பன், தே., தமிழ்த்துறை, அஞ்சல்வழிக் கல்வித் துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்.
10. சுந்தரி. Loc. cit.
11. பர்வதம், Loc. cit.
12. அம்சம்மா, சாதி - நாயுடு, இடம் - 34, தெற்குத்தெரு, பசுமலை, மதுரை. வயது - 60.
13. செல்லம்மா, சாதி - அம்பலக்காரர், இடம் - கொண்டையம்பட்டி, மதுரை. வயது - 42.
14. சமுத்ராயி, சாதி - அரிஜன், இடம் - கக்கன் நகர், மதுரை. வயது - 32.
15. ஜனகம்மா, சாதி - நாயுடு, இடம் - 8, ஜெயராஜ் நகர், மதுரை. வயது - 65.
16. அம்சம்மா, op. cit., ''மதுரை வைத்தியனோ ....''
17. குஞ்சரம், சாதி - கள்ளர், இடம் - சக்கிலியன்குளம். வயது - 65.
18. அம்சம்மா, Loc. cit.
19. பேச்சி, சாதி - கள்ளர், இடம் - கொன்னவர்யன் சாலை, மதுரை-18. வயது - 50.
20. சமுத்ராயி, op. cit., ''வைத்தியரு ....''
21. நாட்டு மருந்துகளை நன்கறிந்த டாக்டர் தே. ஆண்டியப்பன் கூறிய குறிப்புகளிற் சில :

    வெள்ளருகு - காய்ச்சல், வெள்ளை, வெட்டை, விஷக்கடி, ஆகியவற்றிற்கு மருந்து

சிவனார் வேம்பு - குஷ்டத்திற்கு

பப்படப்புல்
விஷ்ணுகரந்தை } காய்ச்சலுக்கு

கீழாநெல்லி - மஞ்சக்காமாலைக்கு

மாதரார் கூந்தல்
வில்வம், சீதா செங்-
கழுநீர் } கூந்தல் தைலம்

புளிச்சக்கீரை வித்த-
தரைத்துச் சாப்பிடுதல் } குடும்பக் கட்டுப்பாடு

துளசி - காசநோய்க்கு

சித்தகத்திப் பூவினை இட்டுக்
காய்ச்சிய எண்ணெய் } தலை வலிக்கு

இன்பூறல் - இருமலுக்கு

('இன்பூறல் இல்லாமல் இருமிச் செத்தான்' என்பது பழமொழி)

ஆடாதொடை - 96 வகையான கபம்

வெள்ளைப்பூடு - இரத்த அழுத்தம், வாயு போன்ற-வற்றிற்கு இத்தகைய மருந்துகள் ஏராளம் உள்ளன.

22. சமுத்ராயி, op. cit., ''மலையிலே மொளைச்சதொரு ...''

23. குஞ்சரம், Loc. cit.

24. Ibid.

25. சமுத்ராயி, op. cit., ''உள்ளூரு வைத்தியரும் ...''

26. குஞ்சரம், Loc. cit.

27. சமுத்ராயி, op. cit., ''காலையிலே ...''

28. பாண்டியம்மா, சாதி - அகம்படியர், இடம் - வடபழஞ்சி.

29. பொன்னம்மா, சாதி - கோனார், இடம் - அதலை. வயது-50.

30. மகாத்மா காந்தி, இயற்கை வைத்தியம், சர்வோதய இலக்-கியப்பண்ணை, மதுரை.

31. முத்தம்மா, சாதி-பிள்ளை, இடம் - ஆரப்பாளையம், மதுரை. வயது - 72.

32. கருப்பாயி, சாதி - வண்ணார், இடம் - வடபழஞ்சி. வயது-70

33. சமுத்ராயி, op. cit., ''மருதைத் தலைவாசல்லே....''

34. திரிகடுகம், சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி.

35. சமுத்ராயி, op. cit, "சின்ன மதுரையிலே...."

36. கருப்பாயி, Loc. cit.

37. பரந்தாமனார், அ.கி., மதுரை நாயக்கர் வரலாறு, பக். 87,88.

38. பாக்கியலட்சுமி, சாதி - நாயுடு, இடம் - ஆரப்பாளையம், மதுரை. வயது - 60.

39. சரஸ்வதி வேணுகோபால், இ.ப.க.த. மன்றம் எட்டாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை, 1976, ப. 156.

40. பங்கஜம், சாதி - ஐயங்கார், இடம் - மதர் ரோஸ் காலனி, மதுரை - 18. வயது - 65.

Bibliography

English

1. Allen, Walter, *The English Novel*, A Penguin International Edition, Reprint 1970.
2. Church, Richard, *The Growth of the English Novel*, University Paperbacks, Methueu Co, London, 1961.
3. Harding, Esther M., *Mysteries of Women*, Rider and Company, London, 1971.
4. Israel, M., *The Treatment of Morphology in Tolkāppiam*, Madurai University, Madurai, 1973.
5. Kothandaraman, R., '*Finitive Verbs in Tamil – some preliminary observations*', presented in Dravidian Linguistics Seminar, Annamalai University, Annamalainagar, 1975.
6. — , *Generative Grammar of Modern Literary Tamil*, Ph.D. thesis submitted to Annamalai University, Annamalainagar, 1973.
7. Marder, Herbert, *Feminism and Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1972.
8. Meenakshi-sundaran, T. P., *A History of Tamil Language*, Deccan College, Poona, 1965.
9. — , *A History of Tamil Literature*,

Annamalai University, Annamalainagar, 1965.

10. Menchen, H.L., *In Defence of Women*, Time Incorporated, New York, 1963.

11. Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, Allied Publishers Private Limited, Madras, 1966.

12. Myers, Robin (Editor), *A Dictionary of Literature in the English Language*, From Chaucer to 1940, Vol. I, Vikas Publication, Delhi, 1970.

13. Nannithamby, Loganayagy, *Women in Modern Tamil Literature*, University of Malaya, Kuala Lumpur, 1969.

14. Natarajan, T., *The Language of Sangam Literature and Tolkāppiyam*, Ph. D. Dissertation submitted to Madurai University, Madurai, 1975.

15. O'Connor, Frank, *The Lonely Voice*, Macmillan and Company Ltd., London, 1965.

16. Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, Syracuss University Press, Syracuss, 1970.

17. Shanmugam Pillai, M., '*Merger of Literary and Colloquial Tamil*', Anthropological Linguistics, 1956.

18. Sitapati, G.V., *History of Telugu Literature*, Sahitya Akademy, New Delhi, 1968.

19. Subrahmanya Sastri, P. S., *Tolkāppiyam - Collatikāram with an English Commentary*, Anna-

malai University, Annamalainagar, 1945.

20. Summer Ives, . 'A Theory of Literary Dialect', A various Language, Holt Rinehart and winston Inc, New-York, 1971.

21. Upadyaya, U.P., 'Coimbatore Tamil', Proceedings of the first all India Conference of Dravidian Linguistics, Trivandrum, 1971.

தமிழ்

1. அகத்தியலிங்கம், ச., முருகையன், தொல்காப்பிய மொழியியல், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1972.

2. அகிலன், எங்கே போகிறோம்?, பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, 1973.

3. — , கயல்விழி, பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு 1975.

4. — , சித்திரப்பாவை, பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு 1975.

5. — , பாவை விளக்கு, கல்கி (வார இதழ்), 11-8-1957 முதல் 22-6-1958 முடிய உள்ள 'கல்கி' இதழ்கள்.

6. — , பொன்மலர், பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, நான்காம் பதிப்பு 1975.

7. — , 'நாவல் எழுதுவது எப்படி?', எழுதுவது எப்படி?, மகரம் (தொகுப்பாசிரியர்), பழனியப்பா பிரதர்ஸ், சென்னை, 1969.

8. — , வாழ்வு எங்கே?, பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, நான்காம் பதிப்பு 1972.

9. — , **வெற்றித் திருநகர்,** பாரி புத்தகப்பணணை, சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு 1975.

10. — , **வேங்கையின் மைந்தன்,** பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, நான்காம்

11. அமிதசாகரர், **யாப்பருங்கலக்காரிகை,** சாமிஐயா, சு.(பதிப்பாசிரியர்), அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1973.

12. — , **யாப்பருங்கலம்,** இளங்குமரன், இரா. (பதிப்பாசிரியர்), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1973.

13. ஆபிரகாம் அருளப்பன், **தொல்காப்பிய யாப்பு,** அருள் அச்சகம், பாளையங்கோட்டை, 1968.

14. இராமலிங்கம், மா., **இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் இலக்கியம்,** தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1973.

15. — , **புனைகதை வளம்,** தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவுச் சங்கம், சென்னை, 1973.

16. இளங்கோவடிகள், **சிலப்பதிகாரம்,** சாமிநாதையர், உ. வே. (பதிப்பாசிரியர்), கபீர் அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1968.

17. ஐயனாரிதனார், **புறப்பொருள் வெண்பா மாலை,** கழக வெளியீடு, சென்னை, 1974.

18. கம்பர், **கம்பராமாயணம் - பாலகாண்டம்,** வை. மு. கோபாலகிருஷ்ணமாச்சாரியார் கம்பெனி, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை, 1964.

19. கலியாணசுந்தரனார், திரு. வி., **திரு. வி. க. வாழ்க்கைக் குறிப்புகள்,** கழக வெளியீடு, சென்னை, 1969.

20. காக்கை பாடினியார், **காக்கை பாடினியம்,** இளங்குமரன், இரா. (பதிப்பாசிரியர்), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1974.

21. கைலாசபதி, க., **தமிழ் நாவல் இலக்கியம்**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1977.

22. கொங்குவேளிர், **பெருங்கதை**, சாமிநாதையர், உ.வே. (பதிப்பாசிரியர்), உ. வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 1968.

23. கோதண்டராமன், இரா., **'வினைப் பகுதிகளும் கால இடைநிலையும்'** வையை தொகுதி 3, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம் தமிழ்த்துறை வெளியீடு, மதுரை, 1974.

24. — , **வினைமுற்றுக்கள்-ஒரு புதிய கண்ணோட்டம்** (வெளியிடப்படாத கட்டுரை), 1976.

25. கோவிந்தராச முதலியார் (உரையாசிரியர்), **பன்னிருபாட்டியல்**, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1970.

26. சண்முக சுந்தரம், ஆர்., **அழியாக்கோலம்**, இமயப் பதிப்பகம், நாகபட்டினம், 1965.

27. — , **அறுவடை**, வேல் புத்தக நிலையம், திருவல்லிக்கேணி, சென்னை, 1960.

28. — , **சட்டி சுட்டது**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1965.

29. சண்முகம், மு. (பதிப்பாசிரியர்), **'தமிழ் நூல் விவர அட்டவணை'**, The Madras State Tamil Bibliography, 1867 - 1900, முதல் தொகுதி - இரண்டாம் பகுதி, 1962.

30. சாமிநாதையர், உ.வே. (உரையாசிரியர்), **புறநானூறு**, உ.வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 1971.

31. சுகமார் ஸென், **வங்க இலக்கிய வரலாறு** (தமிழாக்கம்: பெ. நா. அப்புஸ்வாமி), சாகித்ய அக்காதெமிக்காக, கலைமகள் காரியாலயம், சென்னை, 1965.

32. சுப்பிரமணியன், ச.வே., **'அடியார்க்கு நல்லார் உரைத்திறன்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1974.

33. — , 'தமிழிலும் மலையாளத்திலும் பா அமைப்பு - ஓர் ஒப்பாய்வு', மொழிக்-கட்டுரைகள், ஜெயகுமாரி ஸ்டோர்ஸ், நாகர்கோவில், 1974.

34. சேதுரகுநாதன், ந. (உரையாசிரியர்), முத்தொள்ளாயிரம், கழக வெளி-யீடு, சென்னை, 1973.

35. தண்டாயுதம், இரா., தற்காலத் தமிழ் இலக்கியம், தமிழ்ப் புத்தகாலயம் சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு 1976.

36. — , நாவல் வளம், தமிழ்ப் புத்தகா-லயம், சென்னை, 1975.

37. திருத்தக்கதேவர், சீவக சிந்தாமணி, சாமிநாதையர், உ. வே. (பதிப்பாசிரியர்), உ. வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 1969.

38. தொல்காப்பியர், செய்யுளியல் (நச்சினார்க்கினியர் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1965.

39. — , தொல்காப்பிய மூலம், கழக வெளி-யீடு, சென்னை, 1967.

40. — , சொல்லதிகாரம் (இளம்பூரணர் உரை) ,கழக வெளியீடு, சென்னை, 1955.

41. — , சொல்லதிகாரம் (கல்லாடனார் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1964.

42. — , சொல்லதிகாரம் (சேனாவரையர் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1966.

43. — , சொல்லதிகாரம் (தெய்வச்சிலையார் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1963.

44. — , சொல்லதிகாரம் (நச்சினார்க்கினியர் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1966.

45. — **பொருளதிகாரம்** (இளம்பூரணர் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1965.

46. — , **பொருளதிகாரம்**(நச்சினார்க்கினியர் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1968.

47. — , **பொருளதிகாரம்** (பேராசிரியர் உரை), கழக வெளியீடு, சென்னை, 1972.

48. நச்சினார்க்கினியர் (உரையாசிரியர்), **கலித்தொகை,** கழக வெளியீடு, சென்னை, 1973.

49. நீதிவாணன், ஜெ., **'பின்புலமும் மொழி நடையும்',** அகிலன் கருத்தரங்கம் ஆய்வுரைகள், டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன் (பதிப்பாசிரியர்கள்), மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, 1976.

50. பவணந்தி, **நன்னூல்** (சடகோப ராமானுஜாச்சாரியார், கிருஷ்ணமூர்த்தி உரையுடன்), சென்னை, 1951.

51. பரமேச்வரன் நாயர், பி. கே., **மலையாள இலக்கிய வரலாறு,** (தமிழாக்கம் : இராம. கோபிநாதன்), சாகித்ய அக்காதெமி, புதுதில்லி, 1968.

52. பரிமணம், அ.ம., **'தளையின் இன்றியமையாமை',** எட்டாவது ஆய்வுக்கோவை, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1976.

53. பிச்சை, அ., **'யாப்பியற் கொள்கைகள்',** எட்டாவது ஆய்வுக் கோவை, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1976.

54. புத்தமித்திரனார், **வீரசோழியம்,** கழக வெளியீடு, சென்னை, 1970.

55. மாணிக்கம், வ. சுப., **தமிழ்க்காதல்,** பாரி நிலையம், சென்னை, 1962.

56. முத்துவீர உபாத்தியாயர், — **முத்துவீரியம்,** சுந்தரமூர்த்தி, கு. (பதிப்பாசிரியர்), சமுக வெளியீடு, சென்னை, 1972.

57. வரதராசன், மு., — **இலக்கிய ஆராய்ச்சி,** பாரி நிலையம், சென்னை நான்காம் பதிப்பு 1967.

58. — , — **இலக்கியத் திறன்,** பாரி நிலையம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு 1965.

59. வித்தியானந்தன், சு., — **தமிழர் சால்பு,** பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, 1974.

60. வேங்கடராமன், சு., — **அகிலன் ஆய்வடங்கல்,** மதுரைப் பல்கலைக்கழகம் மதுரை, 1974.

61. — , — **'அகிலன் கிறுகதைகளின் தனித்தன்மைகள்',** அகிலன் கருத்தரங்கம் ஆய்வுரைகள், டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன் (பதிப்பாசிரியர்கள்), மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1976.

62. வேதநாயகம் பிள்ளை, — **பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்,** சக்தி காரியாலயம், சென்னை, 1957.

63. வைத்தியநாத தேசிகர், — **இலக்கண விளக்கம்,** கோபாலையர், தி வே (பதிப்பாசிரியர்), தஞ்சை சரசுவதி மகால் வெளியீடு, 1974.

64. வையாபுரிப் பிள்ளை, எஸ். (பதிப்பாசிரியர்), — **சங்க இலக்கியம்** (இரண்டு தொகுதிகள்), பாரி நிலையம், சென்னை, 1967.

65. ஜகந்நாதன், கி. வா., — **தமிழ் நாவலின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்,** தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவுச் சங்கம், சென்னை, 1966.

66. ஜெயகாந்தன், — **இறந்த காலங்கள்,** மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1974.

67. — , — **இனிப்பும் கரிப்பும்,** மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1975.

68. — , **உண்மை சுடும்**, மீனாட்சி புததக நிலையம், மதுரை, 1974.

69. — , **உதயம்**, விஜயா பிரசுரம், சென்னை, 1954.

70. — , **ஒரு பிடி சோறு**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1974

71. — , **குருபீடம்**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1973.

72. — , **சக்கரம் நிற்பதில்லை**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1975.

73. — , **சுமைதாங்கி**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1973.

74. — , **சுயதரிசனம்**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1973.

75. — , **தேவன் வருவாரா?**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1973.

76 — , **நினைத்துப் பார்க்கிறேன்**, கிறிஸ்தவ இலக்கியச் சங்கம், சென்னை, 1973.

77. — , **புதிய வார்ப்புகள்**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1972.

78. — , **மாலை மயக்கம்**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1973.

79. — , **யுகசந்தி**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1974.

80. — , **ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகள்**, நேஷனல் புக்டிரஸ்ட், புதுதில்லி, 1973

(தொகுப்பு) **தமிழ் நாவல்கள்**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1966.

——o——